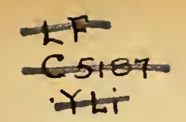

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01301839 5

ÉTUDE SUR LE THÉATRE

DE

MARIE-JOSEPH CHÉNIER



ÉTUDE

SUR LE THÉATRE

DE

MARIE-JOSEPH CHÉNIER

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR



A. LIEBY

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, AGRÉGÉ DES LETTRES

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE

ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie

15, RUE DE CLUNY, 15

—

1901

INTRODUCTION

La gloire poétique de Marie-Joseph Chénier est aujourd'hui bien pâle à côté de celle de son frère André. C'est surtout par le poète des *Idylles* et des *Iambes* que le nom des Chénier est resté familier et cher au public lettré. La postérité, dans son admiration — forcément tardive — pour l'œuvre (1) inachevée d'André, a semblé le récompenser de n'avoir point sacrifié le culte pur et désintéressé des Muses à l'impatient désir d'une hâtive renommée : elle s'est montrée au contraire assez dédaigneuse pour la gloire — si vite usurpée — de Joseph Chénier. Car Joseph Chénier était célèbre, alors que son frère, — son aîné, — n'avait encore rien publié de ses vers (2) ; et lorsque André mourait sur l'échafaud, à peu près ignoré comme poète (3), — Marie-Joseph avait rempli la scène du bruit de ses succès.

C'est par le théâtre, en effet, que Joseph Chénier avait conquis sa rapide célébrité. Il n'a pas été seulement, — mais il a voulu être avant tout — un auteur dramatique. L'épître et la satire, l'ode et l'élégie, le

(1) On n'en connut, avant 1819, qu'un très petit nombre de fragments.

(2) *Charles IX* parut en 1789 : les premières et seules pièces de vers qu'André ait publiées furent *l'Ode sur le serment du Jeu de Paume*, en 1791, et *l'Hymme sur le triomphe décerné aux Suisses de Châteauvieux*, en 1792.

(3) Son talent poétique n'était guère connu que de quelques amis : Palissot, en 1788, lui consacrait, — à la suite d'un long article sur Marie-Joseph, — quelques lignes, très élogieuses d'ailleurs, de ses *Mémoires littéraires*.

conte et le discours en vers, — presque tous les genres de l'ancienne poétique sont représentés dans son œuvre (1) : mais le théâtre en fut la partie la plus importante, dans sa propre opinion comme dans celle de ses contemporains. Ses débuts, en ce genre même, avaient été assez mal accueillis, mais son *Charles IX* fonda en un jour la notoriété de son nom.

Toute sa carrière, de poète et d'homme public, peut être saisie à travers la succession de ses tragédies. Son rôle politique, à la Convention et au Conseil des Cinq-Cents, prolongea celui qu'il s'était déjà donné comme auteur de *Charles IX* et de *Caïus Gracchus ;* l'inspiration des hymnes par lesquels il célébra les fêtes ou les victoires des années sanglantes et héroïques se retrouve dans son *Timoléon ;* les plus beaux vers de *l'Essai sur la satire*, avec l'Elégie de *la Promenade*, peuvent servir de poétique préface à son *Tibère*.

Voltaire avait adapté la tragédie à l'esprit philosophique du XVIIIe siècle : Chénier l'accommoda aux passions politiques de l'époque révolutionnaire. Sans ouvrir le genre tragique à « la tragédie qui courait les rues (2) », il a voulu, il a prétendu être le poète de la Révolution, — et il l'a été en effet, plus qu'aucun autre, par son théâtre aussi bien que par ses hymnes, de *Charles IX* à *Timoléon*. Ni Arnault avec son *Marius* et sa *Lucrèce*, ni Legouvé avec son *Epicharis* et son *Fabius*, ni les auteurs de hasard comme celui qui fit jouer sur la scène de la Comédie-Française un grand drame en prose sur la prise de la

(1) On y trouve des fragments, plus ou moins étendus, de poèmes épiques ou didactiques projetés.

(2) Selon le mot de Ducis dans une lettre à son ami Vallier. — Arnault, dans ses *Mémoires*, attribue le même mot à Lemierre, en 1793.

Bastille (1), ne peuvent lui disputer cette qualité. Il y eut, dans les années où se représentaient *Caïus Gracchus*, *Fénelon*, *Timoléon*, tout un débordement de productions dramatiques où se manifesta plus de vie, peut-être, que dans les œuvres compassées et solennelles de Marie-Joseph Chénier ; mais cette verve populacière est restée absolument dénuée de génie : elle n'a jamais atteint, même de loin, le degré où le théâtre commence à être de l'art. Sous une forme qui resta trop asservie à de vieilles conventions, la tragédie de Joseph Chénier fut pour ainsi dire l'équivalent littéraire et noble du théâtre « sans-culotte ». Elle aurait gagné, sans doute, à se laisser pénétrer plus largement par le souffle populaire qui l'enveloppait : mais Chénier, plein de respect pour l'ancienne dignité du genre, ne voulut « démocratiser » la tragédie que par ses opinions. Sans consentir à « travailler pour le peuple (2) », il fut cependant, par son théâtre même, en communication avec l'âme des masses. Sa tragédie de *Charles IX* eut en elles un écho : grâce à lui les « patriotes » des faubourgs comprirent lorsqu'on leur parla de « Médicis-Antoinette (3) » et d'une « Saint-Barthélemy de patriotes ». Le peuple qu'il mit en scène

(1) *La Liberté conquise* ou *la Bastille renversée*, « drame héroïque » en 5 actes, représenté pour la première fois le 4 janvier 1791 au « Théâtre de la Nation » (Comédie-Française). — Cette pièce était de Harny, auteur obscur et alors sexagénaire dont on ne peut guère citer qu'une pastorale jouée quarante ans auparavant.

(2) Ce sont les termes d'un reproche qu'il faisait à Shakspeare dans l' « Épître dédicatoire » de sa tragédie de *Brutus et Cassius* (1788).

(3) C'est ainsi que Marie-Antoinette est appelée couramment, en 1792, dans le journal intitulé *les Révolutions de Paris*. (V. les nos du 25 février-3 mars, du 4-11 août.) Le 10 août fut « le massacre de la Saint-Laurent, commandé par Louis XVI » ; la cour avait voulu en faire « une seconde Saint-Barthélemy ». (V. *les Révolutions de Paris*, nos du 4-11 août, et du 25 août-1er septembre 1792.)

comme personnage collectif, dans son *Caïus Gracchus,* avec des frémissements d'émeute, n'était qu'une bien vague image de la foule redoutable dont Chénier put voir passer maintes fois les colères soulevées ; mais cette foule, cependant, s'y reconnut. Le cadre d'un sujet grec ou romain n'empêchait point le poète d'être compris d'elle. Jamais l'antiquité classique ne fut plus populaire qu'à cette époque. Les héros des Républiques antiques, sans cesse évoqués à la tribune des clubs ou des grandes assemblées, alternaient avec les héros du jour sur les scènes les moins littéraires : la journée de Marathon ou la reprise de Toulon, l'héroïsme de Scévola ou celui du jeune Bara, intéressaient également les amateurs de « *faits historiques et patriotiques* » (1).

Après avoir été l'auteur tragique le plus applaudi durant la période d'effervescence révolutionnaire, Chénier ne put donner que pour la postérité la vraie mesure de son talent, dans une des tragédies qu'il composa sous l'Empire. D'autres, parmi ses nouveaux émules (2), purent avoir des initiatives littéraires plus hardies ; ils eurent, en tout cas, plus de bonheur, puisque leurs pièces purent paraître à la scène ; mais aucun d'eux, pas même l'auteur des *Templiers*, n'a laissé une œuvre de la valeur de *Tibère* (3).

Ainsi ce poète, dont aucun ouvrage n'est demeuré à la scène, garde pourtant ce mérite de représenter mieux

(1) V. sur les pièces ainsi intitulées et leurs sujets, les ouvrages sur le théâtre de la Révolution (indiqués dans notre notice bibliographique).

(2) Lemercier, par exemple.

(3) M. Villemain (v. son *Tableau de la littérature du* XVIIIe *siècle*, 59e leçon) comptait cette tragédie de *Tibère* « parmi les meilleures productions du siècle » (il parlait ainsi en 1827) et ajoutait qu'elle « devait assurer au nom de Chénier une gloire durable ».

qu'aucun autre, à l'une des dernières phases de sa longue et brillante histoire, un des genres les plus importants de notre littérature. Par lui a été donnée la tragédie la plus célèbre de la Révolution ; la plus forte des tragédies qui aient été composées sous l'Empire fut écrite par lui : c'en est assez pour donner quelque intérêt à l'étude de son théâtre. Son *Tibère*, d'ailleurs, ne lui assure pas seulement une supériorité parmi les auteurs tragiques qui furent ses contemporains : si l'on met à part les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine avec les meilleures pièces de Voltaire, il ne reste pas dans l'histoire de la tragédie française beaucoup d'œuvres qui soient à la hauteur de cette composition inspirée de Tacite. Et le mérite — même diversement apprécié — d'un tel ouvrage, couronnant l'effort varié de toute une carrière, doit suffire pour que l'on n'oublie pas, à propos des autres pièces de Joseph Chénier, cette très équitable parole du plus grave des critiques modernes (1) : « La critique peut parler sévèrement des tragédies médiocres, en les comparant à l'idéal ; mais, dans sa sévérité pour l'œuvre, elle doit faire sentir son estime pour l'ouvrier, et ne jamais perdre de vue ce qu'il faut de mérite même pour ne pas réussir, et tout ce qui sépare le talent de produire du talent de juger. »

(1) M. Nisard, dans son *Histoire de la littérature française* (à propos des poètes tragiques du XVIIIe siècle).

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES TRAGÉDIES DE M.-J. CHÉNIER

CHAPITRE I. — Les premières pièces de M.-J. Chénier à la Comédie-Française (1785-1787).
CHAPITRE II. — La tragédie de *Charles IX* au « Théâtre de la Nation » (1789-1790).
CHAPITRE III. — Les tragédies de M.-J. Chénier. — De *Henri VIII* à *Fénelon* (1791-1793).
CHAPITRE IV. — M.-J. Chénier et ses tragédies à travers « la Terreur ».
CHAPITRE V. — La tragédie de *Timoléon* et les attaques de « la Calomnie ».
CHAPITRE VI. — Les dernières tragédies et les dernières années de M.-J. Chénier (1).

(1) L'édition des *Œuvres* de M.-J. Chénier à laquelle nous renvoyons ordinairement est celle de 1824-26, en 8 in-8°. (V. notre *Notice bibliographique* à la fin de ce volume.)

Les journaux et revues de l'époque (outre *le Moniteur*), — souvent cités dans cette « première partie » (*les Révolutions de Paris*, *le Journal des Spectacles*, *la Décade philosophique*, *la Quotidienne*, *le Journal des Débats*, etc.), — ont été consultés par nous à la *Bibliothèque nationale*.

Aux Archives de la Comédie-Française, — où l'obligeance de M. Monval nous a facilité nos recherches, — le « dossier » de M.-J. Chénier ne s'étend pas au delà de janvier 1791. Une « quarantaine de pièces » ont disparu de ce dossier, depuis l'époque où il fut communiqué à M. Labitte pour son article sur M.-J. Chénier (1844); mais un certain nombre des pièces disparues se retrouvent dans une publication antérieure de la *Revue rétrospective* (3e série, tome III, 1838) relativement aux « démêlés de M.-J. Chénier et de la Comédie-Française ».

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIÈRES PIÈCES DE M.-J. CHÉNIER A LA COMÉDIE-FRANÇAISE (1785-1787).

§ I. L'échec du *Page supposé* (1785) ; les représentations d'*Azémire* (1786-87). — § II. Ce qu'était cette tragédie d'*Azémire*. — § III. Eloges et encouragements de Geoffroy. — § IV. Orgueil et suffisance de M.-J. Chénier.

I

L'un des champions les plus décidés du *drame*, au XVIIIe siècle, — Sébastien Mercier, — écrivait, en 1773 (1), à propos des faiseurs de tragédies : « Un « écolier sort du collège, et, à force d'entendre parler « de tragédies dans tous les cercles, se dit : — Si je « puis aussi faire une tragédie, je serai un homme « considéré (2). — Il a les oreilles remplies de ces « grands noms que chaque bouche répète ; ils échauf- « fent son cerveau ; sa mémoire est peuplée des hémis- « tiches de nos tragiques. La déesse Réminiscence lui « a passé la main sur le front. Le mécanisme des « vers ne lui est pas étranger : Richelet repose dans « son arrière-cabinet. Il ne s'abaisse pas à faire un « *drame* : il n'en a pas même l'idée ; il faut plus que « des yeux pour lire dans le livre du monde. Il fouille

(1) Dans son *Nouvel Essai sur l'art dramatique*, chap. XV.

(2) Grimm écrivait avec plus de brusquerie, vers 1765 : « Il n'y a point de polisson aujourd'hui qui, en sortant du collège, ne se croie obligé de faire une tragédie. »

« le recueil volumineux des anciennes pièces de « théâtre, indécis d'abord sur le choix, mais résolu à « recrépir quelques-unes de ces pièces antiques. Le « sujet est enfin trouvé... » Et le sarcasme de Mercier suit la pièce ainsi entreprise, jusqu'au jour où, accueillie non sans quelque intrigue par la complaisance des comédiens, elle finit par échouer devant un parterre impatient et tumultueux : telle fut à peu près, en effet, l'histoire de la première tragédie qu'ait fait représenter, en 1786, Marie-Joseph Chénier.

Cette tragédie, qui fut *Azémire*, n'était d'ailleurs pas la première que Chénier eût composée. A l'âge de vingt-deux ans, il avait, sans parler d'une petite comédie déjà sifflée, quatre tragédies reçues à la Comédie-Française ; et il se vantait lui-même, dans une lettre aux comédiens (1), de cette « ardeur » de travail « encore sans exemple dans les fastes d'aucune littérature (2) ».

Il avait vu le jour, deux ans après André (3), à Constantinople, mais il était encore dans la première année de son âge lorsque son père rentra en France pour échanger contre un poste de consul général au Maroc une situation avantageuse acquise dans le commerce du Levant. Il dut passer un certain temps de son enfance, avec André, dans le Bas-Languedoc (4), auprès d'une tante paternelle, tandis que sa mère, une Grecque d'origine (5), était fixée à Paris. Il avait quatorze ans à la date où mourut Voltaire : l'écho des acclamations recueillies à Paris par le

(1) Lettre datée du 24 janvier 1785 (le lendemain de la réception de sa seconde tragédie).

(2) Palissot le constatait aussi dans l'article qu'il consacra à Joseph Chénier dans ses *Mémoires littéraires*, parus en 1788.

(3) En 1764. — André Chénier était né en octobre 1762.

(4) Son père était originaire des environs de Limoux (Aude).

(5) D'une famille grecque (Santi Lomaca) établie à Constantinople.

patriarche de Ferney put lui parvenir au collège de Navarre, où il faisait ses études avec André. Au sortir du collège, engagé ainsi que deux de ses frères (1) dans la carrière des armes, et entré comme cadet gentilhomme dans un régiment de dragons (2), il consacrait ses loisirs de garnison à compléter ou plutôt à recommencer son éducation littéraire, qui se ressentait de la hâte de ses premières études (3). Mais il ne supporta pas longtemps de se voir confiné à Niort, loin du monde des lettres, loin du théâtre où il était pressé de débuter : il quitta l'armée au bout de deux ans, et revint chercher à Paris un milieu plus favorable à la production de son talent. Il pouvait rencontrer dans le salon de sa mère plusieurs hommes connus dans les lettres et dans les arts : Palissot, qui fut pour lui, longtemps, un « louangeur » zélé ; Suard, que ses fonctions de censeur royal devaient bientôt mettre aux prises avec l'auteur de *Charles IX* ; Lebrun, le poète lyrique, dont Chénier voulut plus tard être l'émule ; Florian ; le philologue Brunck, dont André surtout apprécia les travaux ; le peintre David (4) qui devait, en 1792, rivaliser avec Marie-Joseph de zèle jacobin. — Grâce au patronage de Palissot, le jeune auteur trouva bon accueil auprès des « comédiens ordinaires du Roi » : l'acteur Vanhove se chargea de lire pour lui à ses confrères (le 1er octobre 1783) une comédie en deux actes et en vers qui s'intitulait *Edgar ou le Page supposé*, et qui fut reçue à l'unanimité. Il est vrai que les comédiens maintinrent la pièce deux ans

(1) Sauveur (qui persévéra seul dans la carrière militaire) et André.
(2) Les dragons de Montmorency (en garnison à Niort).
(3) V. la *Notice* de Daunou.
(4) Marie-Joseph et ses frères reçurent des leçons de peinture d'un peintre nommé Cazes : quelques vers grecs laissés par André montrent qu'il s'essaya à manier le pinceau. (V. la *Notice* de M. Moland dans son édition des *Œuvres poétiques* d'André Chénier.)

de suite, sans la jouer, au répertoire de la cour ; ils faisaient prendre patience au « chevalier de Chénier (1) » en recevant encore, dans cet intervalle, deux tragédies dont il leur donna lecture. L'auteur, cependant, leur rappelait avec insistance son *Edgar* (2) : ils s'exécutèrent enfin ; mais, le séjour de la cour à Fontainebleau ayant été abrégé (3), c'est à Paris que la petite comédie fut représentée.

Un roi d'Angleterre du xe siècle (4), courant la campagne sous un déguisement de page, — instruit par hasard d'une rébellion près d'éclater dans Londres, tandis qu'il est occupé à se faire aimer de la fille d'un simple gentilhomme (5), — imaginant alors d'éprouver, avant de se faire connaître, l'amour de cette jeune Pauline, et finissant par l'épouser après avoir reconnu qu'elle le préférerait au trône : telle était l'innocente amusette avec laquelle se présentait au public le futur auteur de *Caïus Gracchus*. Sa pièce fut jouée — et sifflée (6) — le 14 novembre 1785. Chénier ne la

(1) M.-J. Chénier (dont le père avait pris la particule) se faisait ainsi appeler dans le monde ; il est ainsi désigné, jusqu'en 1789, dans les différentes pièces des Archives de la Comédie-française.

(2) Il y a, aux Archives de la Comédie-Française, trois lettres de lui à ce sujet, datées du 13 déc. 1784, du 24 janvier 1785 et du 30 mai 1785 : la 2e de ces lettres a été reproduite par M. Labitte dans son article sur M.-J. Chénier.

(3) Détail indiqué par les *Mémoires* rédigés par Moufle d'Angerville.

(4) « Cette pièce n'a d'emprunté à l'histoire que le nom d'Edgar qui mourut l'an 975... » (*Correspondance* de Grimm, déc. 1785.)

(5) D'après le compte rendu du *Mercure de France* (du 3 décembre 1785), la nouvelle de la rébellion de Londres était annoncée, devant Edgar déguisé, par un vieillard riche auquel Pauline était promise et qui renonçait à ses prétentions à la fin de la pièce. — « Le fond de cette comédie, remarquait *le Mercure*, a quelque rapport avec un conte de M. Cazotte qui a pour titre : *la Brunette anglaise.* » (Ce conte est mentionné dans la *Correspondance* de Grimm, tome VI, p. 186, en janvier 1765).

(6) V. la *Correspondance littéraire* de La Harpe, et *le Mercure de France*. — Les *Mémoires* de Moufle d'Angerville disent : « Il (l'auteur) a fait présent de son ouvrage au père Vanhove qui l'avait abandonné à sa fille (celle-ci débutait vers ce temps à la Comédie-Française) ; mais

fit point imprimer (1), et ne parut désirer que l'oubli pour cette première et malheureuse tentative.

Les deux tragédies qu'il avait dès lors fait recevoir à la Comédie-Française s'intitulaient, l'une *Henriette d'Aquitaine* (2), l'autre *OEdipe mourant* (3). Une troisième, qu'il lut quelques mois après aux comédiens (4), avait pour titre *Azémire* : ce fut avec celle-ci qu'il débuta comme auteur tragique. Elle fut jouée pour la première fois devant la cour, à Fontainebleau (le 4 novembre 1786) (5) : la protection de la duchesse d'Orléans avait valu au poète cette faveur, en vain désirée pour la comédie d'*Edgar*. A la cour, une règle d'étiquette interdisait les manifestations bruyantes de mécontentement : la désapprobation ne se marquait pas, ordinairement, par des sifflets : on fit une exception pour *Azémire* (6).

les huées du public seront malheureusement la seule recette, qu'ils laisseront à l'auteur. » — Mercier, dans le passage de son *Essai sur l'art dramatique* cité ci-dessus, p. 13, indique cet abandon des « honoraires » aux comédiens comme un « trait de politique » des jeunes auteurs désireux de se faire jouer.

La Harpe, la *Correspondance* de Grimm, *le Mercure* et Moufle d'Angerville s'accordent dans leur jugement défavorable sur *le Page supposé*.

(1) Lepeintre, éditeur des œuvres de M.-J. Chénier, eu rechercha en vain le manuscrit pour l'insérer dans son Théâtre. (V. aux Archives de la Comédie-Française une lettre de lui, du 6 mars 1823, à ce sujet.)

(2) « Reçue à correction » le 19 mai 1784, et définitivement reçue à une seconde lecture, le 24 juillet suivant. (V. les Archives de la Comédie-Française.) — Nous n'avons pu trouver aucune indication relative au sujet de cette pièce.

(3) Reçue le 23 janvier 1785.

(4) Le 27 avril 1786. — Il fit encore recevoir, en mai 1786, une tragédie de *Brutus et Cassius* : ce fut la quatrième des « quatre tragédies reçues » dont parlait Palissot en 1788. (V. ci-dessus, p. 14.)

(5) V. la *Correspondance* de Grimm, déc. 1786. — Palissot était alors attaché comme « lecteur » à la maison du duc d'Orléans. — M[me] de Genlis dit dans ses *Mémoires* qu'elle avait recommandé la tragédie d'*Azémire* au duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre, qui, bien que la trouvant faible, la fit figurer sur le répertoire.

(6) « ... Des ris immodérés, et, ce qui est bien plus indécent encore, des coups de sifflet ont été les signes non équivoques de

La pièce fut représentée, deux jours après (1), à Paris, — par une sorte de surprise, devant un public venu pour entendre *Zaïre*. « M. Chénier, lit-on dans « la *Correspondance* de Grimm (2), a feint de redouter « les efforts d'une cabale que ses succès et son âge n'ont « pas dû lui mériter encore ; et, grâce à l'appui de « ses protections, il a obtenu que les comédiens « emploieraient, pour dérouter les ennemis de sa « gloire, le même subterfuge dont ils usèrent pour la « première fois lors de la représentation de *l'Enfant* « *prodigue* de Voltaire (3) : au moment où l'on allait « jouer *Zaïre*, un acteur (4) est venu annoncer que « l'indisposition d'un de ses camarades empêchait de « donner la pièce affichée, et qu'ils suppliaient le pu- « blic de vouloir bien, au défaut de cette tragédie, ac- « cepter la première représentation de la pièce nou- « velle. Cette demande a été accueillie avec trans- « port : le premier acte d'*Azémire* a éprouvé l'heureux « effet de ce sentiment, mais cette bienveillance a « cédé à l'ennui qui d'acte en acte a paru se ren- « forcer jusqu'au dénouement, et, malgré quelques « belles scènes entre Turenne et d'Amboise, la mal- « heureuse *Azémire* a éprouvé sur le théâtre de Paris « à peu près le même sort qu'à Fontainebleau (5). »

l'ennui que cette tragédie faisait éprouver. » (*Corresp.* de Grimm, déc. 1786.)

(1) Le lundi 6 nov., — « avant (dit M. Labitte) que l'aventure de Fontainebleau eût eu le temps de s'ébruiter ».

(2) Déc. 1786. — L'auteur vient de dire que Chénier n'était connu encore que par *le Page supposé*, comédie tombée.

(3) « C'est ainsi qu'en 1765 on avait donné *le Dupeur dupé*, comédie de Cailhava, à la place de *Phèdre* qui était affichée ; et la comédie de Cailhava fut jouée avec succès, et est restée au répertoire. » (*Mercure de France* du 18 novembre 1786.) Une première pièce de Cailhava était tombée en 1763.

(4) Saint-Phal (dit *le Mercure*), — celui qui plus tard refusa le rôle de *Charles IX* dans la tragédie de Chénier.

(5) On trouve un récit à peu près semblable dans *le Mercure de France* du 18 nov. 1786.

La chute, cependant, était moins humiliante (1). La pièce continua d'être annoncée pendant plusieurs jours sur les affiches ; elle en disparut ensuite assez longtemps, et l'on put croire que Chénier avait décidément retiré son ouvrage (2) ; mais trois représentations en furent données encore dans le mois de juillet suivant (3), et Chénier put attribuer à l'absence d'une actrice la longue interruption qui avait suivi la première (4). *Azémire*, ensuite, ne reparut plus au théâtre.

II

C'est à l'époque de la première croisade qu'était supposée l'action de cette tragédie. — Une reine imaginaire (5) de Cilicie, Azémire, assiégée par les croisés dans sa capitale, s'est liée d'amour avec un chevalier chrétien, Turenne, fait prisonnier par ses troupes. Mais un ami de Turenne, — d'Amboise, — vient de la part des chrétiens proposer à la reine l'échange des prisonniers. Azémire y consent, se croyant assez aimée de Turenne pour le retenir auprès d'elle malgré l'appel de ses frères d'armes. Turenne, après beaucoup de résistance, promet à son ami de le suivre, mais sa résolution ne tient pas devant les reproches, les prières, les larmes d'Azémire. Il faut que d'Amboise fasse un nouvel effort pour l'arracher au charme

(1) La remarque même en est faite dans un autre endroit de la *Correspondance* de Grimm (janvier 1787).
(2) V. *Correspondance* de Grimm (janvier 1787).
(3) Les 3, 7, 9 juillet (avec des recettes de 1090, 909 et 645 livres). — La recette du 6 novembre 1786, avec l'affiche de *Zaïre* (et *Crispin médecin*), avait été de 3788 livres. (Indications prises aux archives de la Comédie-Française.)
(4) V. son Epître dédicatoire d'*Azémire* au chevalier de Pange.
(5) Comme le dit Chénier lui-même dans une « lettre aux auteurs du *Journal de Paris* », à propos d'*Azémire* (1787).

de cet amour ; Azémire, abandonnée, se donne la mort dans son désespoir.

La « déesse Réminiscence » dont parle Mercier (1) avait évidemment présidé à la conception comme à l'exécution de ce plan. Mais d'inévitables ressemblances entre le langage d'Azémire et celui d'autres amantes délaissées ou trahies ne justifiaient pas le reproche que l'on fit au jeune poète d'avoir plus ou moins « copié » (2) la *Bérénice* de Racine, l'*Ariane* de Thomas Corneille ou la *Didon* de Lefranc de Pompignan. Chénier, sans avoir eu besoin de « copier » la *Didon* de Lefranc (3), a pu se souvenir, pour les plaintes que son héroïne adresse à Turenne, du langage que Virgile prête à sa Tyrienne devant Énée (4). Ce que l'auteur d'*Azémire* avait le plus visiblement imité de la tragédie de *Didon*, c'était le rôle malencontreux du prétendant dédaigné, Iarbas, devenu dans sa pièce le personnage de Soliman.

Et, si l'on n'avait point reproché à Lefranc de Pompignan d'avoir, — à la suite, d'ailleurs, de Métastase, — tiré sa *Didon* du poème de Virgile, pourquoi certains critiques reprochèrent-ils à Chénier « d'avoir beaucoup emprunté » (5), pour son *Azémire*, au poème du Tasse ? L'histoire de Turenne, quittant Azémire pour retourner au camp des chrétiens, devait rappeler en effet celle de Renaud abandonnant Armide pour

(1) V. ci-dessus, p. 13.

(2) C'est l'expression de La Harpe dans sa *Corresp. litt.*, à propos du rapport de la pièce de Chénier avec ces trois tragédies.

(3) Représentée pour la première fois en 1734, mais demeurée au répertoire.

(4) On peut voir au tome II des *Œuvres posthumes* de Chénier, à la suite d'un fragment imité des *Géorgiques* et daté de 1782, une imitation de certains passages du IV[e] livre de l'*Énéide* (v. 305-330, et 521-629), dont quelques vers se retrouvent presque textuellement dans le rôle d'*Azémire*. (Acte IV, sc. VII.)

(5) V. l'Epître dédicatoire d'*Azémire* au chevalier de Pange.

rejoindre devant Jérusalem l'armée des croisés ; et Chénier n'avait point cherché à écarter l'idée de ce rapprochement, puisqu'il a conservé pour l'action de sa tragédie le cadre de la première croisade, puisqu'il a même retenu de *la Jérusalem délivrée*, — pour lui donner le rôle d'un Iarbas ridicule, — ce soudan de Nicée, fier et indomptable ennemi des chrétiens, animé contre eux par son fanatisme de musulman et par le ressentiment de ses Etats perdus (1). Mais la magie est presque tout dans l'aventure de Renaud et d'Armide. Elle était de mise, comme élément de merveilleux, dans un poème épique, et Quinault avait pu la conserver avec avantage dans un poème d'opéra (2) : Chénier l'a éliminée, ainsi qu'il convenait, de sa tragédie ; il a substitué le jeu naturel des passions à cette magie qui n'en était que le symbole (3). Entre Azémire et Turenne, il y a vraiment un lien d'amour : entre Armide et Renaud il n'y a que le lien d'un sortilège

(1) Au IXe chant de *la Jérusalem délivrée*, Soliman surprend de nuit le camp des chrétiens ; mais il est finalement battu. Chénier lui attribue, avec plus de succès, une même entreprise, pour le faire entrer dans Héraclée, la ville d'Azémire.

(2) Son *Armide*, « tragédie lyrique », 1686. — Il n'est pas indifférent de remarquer que le poème de Quinault, « remis en musique par Gluck », venait de reparaître, en septembre 1777, à l'Académie royale de musique ; et que le même sujet était encore traité dans l'opéra de *Renaud* (poème de Le Bœuf, d'après le plan d'un poème antérieur de l'abbé Pellegrin, musique de Sacchini), représenté pour la première fois en mars 1783. (Voir la *Corresp.* de Grimm.) Ces deux opéras ne furent probablement pas étrangers à l'inspiration de l'*Azémire* de Chénier.

(3) C'est parce qu'elle en est le symbole que Quinault fait parler Renaud, à la fin de l'opéra, comme s'il quittait Armide malgré lui :

> Armide, il est temps que j'évite
> Le péril trop charmant que j'éprouve à vous voir :
> La gloire veut que je vous quitte :
> Elle ordonne à l'amour de céder au devoir ;

mais Armide, au troisième acte, disait elle-même en parlant de Renaud :

> ... J'ai recours aux enfers pour allumer sa flamme :
> C'est l'effort de mon art qui peut tout sur son âme :
> Ma faible beauté n'y peut rien.

finalement rompu. Et, de l'*Armide* composée d'après le Tasse par Quinault, un seul acte, le dernier, correspond à l'action entière de la tragédie d'*Azémire* : le bouclier magique porté par Ubalde y transforme en un moment, comme dans le poème du Tasse, le cœur de Renaud ; la dernière scène, seulement, par la peinture du désespoir d'Armide, a quelque chose de commun avec la scène correspondante de la pièce de Chénier.

Les critiques se piquèrent de noter ces diverses ressemblances (1) : le public dut être choqué surtout de la maladresse avec laquelle le tissu en était développé. — Le personnage qui tient le plus de place dans le premier acte est ce Soliman du Tasse transformé en amoureux d'Azémire, et absolument inutile à la pièce : accouru, sans souci de son propre royaume perdu (2), pour défendre Azémire contre les chrétiens, il est fort ennuyé d'apprendre qu'un de ces chrétiens, plus heureux que lui, a touché le cœur de la reine; et, comme il se permet de reprocher à Azémire cet amour, il ne réussit qu'à se faire nettement congédier par elle (3). — Il demeure cependant, sous le ridicule prétexte qu'il tient à être témoin de l'hymen d'Azémire avec Turenne : le poète avait besoin de lui pour d'autres scènes de remplissage.

Soliman vient *encor* troubler nos entretiens,

murmure Azémire en le voyant reparaître, tandis qu'elle est en compagnie de Turenne, au second acte : pour

(1) V. la *Correspondance* de Grimm, La Harpe (*Corr. litt.*), *le Mercure de France*, *l'Année littéraire*, etc.

(2) Mes États sont perdus, et j'y devais courir...

dit-il à son confident Narsès (I, I) ; et il le redit devant Azémire qui ne lui en sait aucun gré :

Alors qu'il me fallait regagner un empire.... etc. (I, III)

(3) Cf. I, III : « Vous le voulez : partez.— Je resterai, Madame...», etc.

déranger ainsi les deux amants, le soudan de Nicée s'est chargé de venir leur annoncer « qu'un chrétien se présente dans la ville ». Cette nouvelle met Turenne en émoi : « Où me cacher (1) ? » s'écrie-t-il avec candeur ; et, sans écouter Azémire qui lui crie : « Où courez-vous ? », il disparaît, comme s'il voulait se hâter de céder la place à celui qu'il sait être son rival. Seul avec Azémire, Soliman s'empresse de souligner de commentaires moqueurs l'étrange attitude du « héros » :

> Voilà donc cet amant dont votre âme est charmée,
> Madame...

Elle ne peut rien répondre, mais elle trouve que le chrétien annoncé est bien lent à paraître, et elle le fait remarquer (2) assez sèchement à Soliman, comme si elle affectait de croire à une fausse nouvelle imaginée par lui pour rompre son tête-à-tête avec Turenne. Le comique involontaire de tout ce dialogue semble être une parodie de la situation. — Azémire elle-même n'échappe pas entièrement au ridicule, par l'excès de sa tendresse pour un amant qui semble rougir d'elle. Lorsque Soliman, au premier acte (3), voulait douter de l'appui qu'elle trouverait en Turenne pour sa guerre contre les chrétiens, elle répondait :

> Turenne est tout pour moi, je n'ai point de terreur ;
> Turenne est mon amant, il sera mon vengeur...

Mais, dès qu'elle se hasarde à exprimer cette assurance devant Turenne (4), elle s'attire la plus déconcertante réplique :

> Moi ! contre des chrétiens ! ne vous en flattez pas...

(1) Nous citons les paroles mêmes du dialogue (II, II).
(2) Seigneur, ce chrétien ne vient pas (II, III).
(3) Sc. III.
(4) Acte II, sc. I.

Et, comme encouragé par l'indulgence avec laquelle Azémire accueille ces déclarations, Turenne lui en fait entendre d'autres plus mortifiantes encore :

Aimé de mes rivaux, admiré de la France,
Content et glorieux et de palmes chargé, —
Voilà pourtant le sort qui m'était présagé !
Et maintenant, grand Dieu ! quel excès de faiblesse !
Aimer et soupirer et dévorer sans cesse
La honte et la douleur qui s'attache à mes pas !
Pourquoi me parliez-vous de vos affreux combats ?
Il n'est plus de lauriers, de combats, de victoire :
Je ne puis qu'être heureux, j'avais besoin de gloire.
Heureux ! non ! je poursuis un bonheur incertain.

Ces duretés de Turenne semblaient alterner avec les reproches injurieux et les ironies de Soliman pour la confusion de la malheureuse Azémire.

On s'explique que les spectateurs de Fontainebleau aient pu être portés, par ces deux premiers actes, d'un sentiment d'impatience à une impression d'irrévérencieuse gaieté qui se manifesta même à propos des scènes beaucoup mieux traitées du troisième acte (1) et qui décida, devant eux, du sort d'*Azémire*.

III

L'échec d'*Azémire* fut plus sensible que celui d'*Edgar* à l'amour-propre de Chénier : il en prit moins vite et moins aisément son parti. Il devait attacher plus d'importance à cette tragédie en cinq actes qu'à la petite comédie jouée avant elle. Il la fit imprimer dans l'été de 1787 ; et la lettre dont il la fit précéder pour la

(1) Lorsque d'Amboise dit à Turenne : « Que dira ton vieux père ? », plusieurs spectateurs entendirent ou feignirent d'avoir entendu, pour justifier leurs huées : « Que dira Dieu le père ? »

dédier au chevalier de Pange (1) son ami, laisse voir dans toute leur naïveté les illusions qu'un auteur aime à se faire sur le compte d'une pièce tombée. Il avoue (comment faire autrement?) les huées de la cour, et il en souligne, avec une certaine affectation de désinvolture, le caractère exceptionnel ; mais il donne à entendre qu'un parti-pris de malveillance n'y avait probablement pas été étranger : il rappelle la méprise de quelques spectateurs, trop singulière pour avoir pu être involontaire, sur des vers qu'ils prétendirent avoir entendu de manière à les défigurer (2) ; il fait remarquer que ce public siffla plus que tout le reste les parties qui devaient le plus évidemment trouver grâce devant lui (3). Et il se plaît à constater que sa tragédie, à Paris, « réussit infiniment mieux qu'à Fontainebleau, quoi qu'en ait dit certain journaliste » : il est certain que, des sifflets de la cour à la simple indifférence des Parisiens, il y avait en effet un progrès. Il ajoute que les trois représentations données plus tard « furent elles-mêmes beaucoup plus favorablement reçues que la première (4), quoi qu'en ait dit encore le même journaliste»: il semble vouloir prouver ainsi que sa pièce avait des chances de gagner peu à peu les suffrages de plus en plus éclairés du public. Si d'ailleurs il est obligé de reconnaître que provisoirement le succès est loin d'être brillant, il insinue que son plus grand tort fut sans doute d'avoir osé faire une tragédie trop conforme à l'extrême simplicité de la scène grecque, trop dédaigneuse des effets de spectacle « dont le mérite revient

(1) Né, comme M.-J. Chénier, en 1764, et son ancien condisciple au collège de Navarre.

(2) V. ci-dessus, page 24 note 1.

(3) « Le rôle de d'Amboise fut plus sifflé que tout le reste », dit-il.

(4) Geoffroy, parlant dans *l'Année littéraire* de la 2e représentation de la pièce (3 juillet 1787), dit qu'elle fut « vivement applaudie en plusieurs endroits ».

au décorateur plutôt qu'au poète », trop différente enfin de ce que les auteurs du temps avaient habitué le public à goûter.

Chénier n'était pas seul à plaider par de tels arguments la cause de sa pièce. Geoffroy, le critique de *l'Année littéraire*, semblait lui aussi accuser, à propos de l'accueil fait à cette tragédie, le goût perverti du public. Il avait jugé, tout d'abord (1), que l'ouvrage « avait, malgré ses défauts, une couleur vraiment tragique » ; et il développait son appréciation dans les termes les plus favorables, huit mois plus tard (2), après la seconde représentation d'*Azémire*:

« Cette pièce, écrivait-il, composée d'après d'excellents principes et dans le goût antique, donne la plus heureuse idée des talents de l'auteur, encore extrêmement jeune ; on y trouve une conduite sage et régulière, une grande simplicité ; aucun de ces défauts à la mode qui malheureusement réussissent quelquefois mieux que les véritables beautés. Point de sentences obscures et ampoulées, de tirades parasites, de galimatias philosophique (3) ; point d'accidents romanesques, de coups de théâtre forcés ; aucun abus du spectacle et de la pantomime ; toute l'intrigue porte sur le feu des passions, sur le développement du cœur. Le dialogue est juste et naturel, les idées nobles et grandes, le style élégant et poétique, la versification riche et nerveuse ; il nous paraît que le public n'a point rendu assez de justice à ce mérite très rare, surtout dans un jeune homme. Accoutumé à prodiguer les applaudissements à d'absurdes romans écrits en style barbare, mais remplis de fracas, de situations invraisemblables, et de ce que l'on appelle des effets, il n'a point senti le prix d'une fable sensée. Des moyens pris dans la nature et dans la vérité lui ont paru trop faibles ; il n'a pas trouvé assez de quoi se fixer et s'occuper

(1) V. *l'Année littéraire* du 14 nov. 1786.

(2) V. *l'Année littéraire* du 10 juillet 1787.

(3) On lit de même, dans la *Correspondance* de Grimm, au sujet d'*Azemire* : « ...Il y a dans le dialogue une sorte d'abondance naturelle qui le garantit presque toujours du luxe de ces sentences parasites, de ces maximes vagues, de ces lieux communs, qui remplissent si souvent le vide de la scène dans nos tragédies modernes. »

dans un sujet aussi simple ; et il faut convenir que l'intérêt se refroidit un peu dans les deux derniers actes .. »

Ce jugement valait la peine d'être cité. Malgré les restrictions qui s'y mêlent, la chaleureuse abondance de ces éloges contraste avec la rigoureuse âpreté que Geoffroy mit plus tard dans sa critique d'autres pièces de Chénier. Le désir d'encourager un débutant ne l'obligeait pourtant pas à déclarer, avec des expressions applicables aux plus authentiques chefs-d'œuvre, que le troisième acte d'*Azémire* « étincelait de beautés tragiques » (1). Geoffroy semble avoir estimé, comme Palissot, qu'un vrai poète tragique s'annonçait à la France en l'auteur d'*Azémire* (2): la grandeur de sa déception détermina-t-elle dans la suite la sévérité de ses jugements sur les ouvrages les plus applaudis du poète dont il avait loué, plus qu'aucun autre, le talent d'abord méconnu (3)? Cette tragédie d'*Azémire*, abandonnée, reniée plus tard par son auteur même (4), resterait, si l'on s'en rapportait aux appréciations de Geoffroy (5), le chef-d'œuvre de Marie-Joseph Chénier.

IV

Pour ne pas se laisser rebuter par la disgrâce d'*Azémire*, Chénier n'avait pas besoin des bienveillants encouragements (6) de Geoffroy. Ce n'était pas la foi

(1) V. *l'Année littéraire* du 14 novembre 1786.

(2) V. les deux articles de *l'Année littéraire* sur *Azémire*.

(3) Geoffroy parlait formellement de l'injustice du public à l'égard du débutant. (V. *l'Année littéraire* du 10 juillet 1787.)

(4) Il ne la fit point figurer, en 1801, dans le recueil de son théâtre, et il n'en parlait plus alors, d'après le témoignage de Daunou, qu'avec une sorte de dérision (V. la *Notice* de Daunou).

(5) Il déclara expressément que, comme œuvre dramatique, « *Charles IX* était au-dessous d'*Azémire* ». (*Année littéraire* de mars 1790.)

(6) V. la fin du premier article de *l'Année littéraire* sur *Azémire* : « Cela ne doit pas décourager l'auteur qui est jeune, dit-on ; et ce début promet... »

en lui-même qui lui manquait. Il semble même avoir dépassé, dans les manifestations extérieures de son amour-propre, la mesure que l'on aurait permise à son exubérance de jeune homme. Il eut de bonne heure une réputation d'orgueil et de suffisance qui le suivit à travers toute sa carrière. Ses confrères de la « République des lettres » (1) enregistrèrent avec d'autant plus de plaisir ses premiers insuccès, qu'ils y voyaient une humiliation méritée par sa présomptueuse arrogance. Le continuateur des *Mémoires* de Bachaumont (2) reprochait déjà à l'auteur d'*Edgar* son dédain affiché « non seulement pour ses contemporains, mais encore pour les meilleurs auteurs classiques ». Et La Harpe, qui ne péchait pas lui-même par excès de modestie, était sans doute parmi ces contemporains dont Chénier avait parlé avec trop peu de respect (3), car les réflexions de sa *Correspondance littéraire* sur *Edgar* et sur *Azémire* le montrent particulièrement offensé du « mépris dont le jeune aspirant faisait profession pour les meilleurs auteurs ». Palissot lui-même, qui écrivit dans les journaux « six lettres en faveur d'*Azémire* » (4), Palissot reconnut publiquement le fâcheux effet des allures hautaines reprochées à son protégé : en consacrant à « Marie-Joseph de Chénier » un article de ses *Mémoires littéraires* qui parurent en 1788, il joignit, à l'appréciation flatteuse d'un talent déjà loué

(1) C'est l'expression encadrée dans le titre des *Mémoires* de Bachaumont et de ses continuateurs (de 1762 à 1787).

(2) C'était alors Moufle d'Angerville. V. ces *Mémoires* à la date du 15 novembre 1785.

(3) *Le Mercure de France* du 3 décembre 1785 constatait (en rendant compte de son *Edgar*) son penchant à la satire. — Le rédacteur littéraire du *Mercure* était à cette époque La Harpe. (V. la notice de René Périn sur Lemierre dans l'édition des œuvres de Lemierre (en 3 in-8°, 1810.)

(4) Lingay le dit du moins, dans son *Éloge de M.-J. Chénier* (1814), éloge qu'il dédiait à Palissot lui-même.

par lui, de sages conseils sur les inconvénients d'un orgueil trop indiscrètement étalé:

« Il est vrai, — écrivait-il après avoir regretté l'échec immérité d'*Azémire*, — que certaines personnes qui se plaisent sans doute à exagérer, et qui ne savent rien pardonner à la jeunesse, accusent M. de Chénier d'avoir contribué lui-même à ses disgrâces par un amour-propre immodéré qui le met, à ce qu'elles prétendent, en état de guerre avec tout le monde. Nous avons peine à croire qu'un pareil orgueil, qui suppose ordinairement la médiocrité, ou qui finit par y conduire, puisse appartenir à un vrai talent : cependant, si ce jeune auteur était à cet égard une exception malheureuse, nous lui dirions que s'il peut venir à bout de réprimer ou de dissimuler du moins ce triste sentiment, il peut se promettre et la gloire qu'il désire, et l'avantage plus grand encore d'une vie exempte d'orages. Si au contraire une habitude déjà trop formée lui rendait ce sacrifice impossible, s'il n'est plus le maître de cacher cet amour-propre qui finit toujours par soulever celui des autres, non seulement il faut qu'il renonce aux consolations de l'amitié, mais il ne doit s'attendre qu'à une réputation tardive, mêlée d'amertume, et qui ne le dédommagera jamais des afflictions qu'il éprouvera sur sa route... (1) »

De ces conseils que son Mentor lui présentait sous une forme si insinuante, Chénier ne voulut sans doute retenir que ce qui s'y mêlait de flatteur pour son amour-propre.

Avec autant de raison que les uns pouvaient le mettre en garde contre ce travers d'excessive vanité, d'autres jugeaient qu'il devait se défier de la facilité dont leur semblaient témoigner ses premières productions. Un critique judicieux, estimant, comme Palissot et comme Geoffroy, que les spectateurs de Fontainebleau avaient traité trop durement le jeune auteur (2), espérait que

(1) L'auteur des « *Mémoires d'une inconnue* » (Paris, Plon, 1894, p. 79), d'ailleurs favorable à Chénier, dit aussi qu'« on lui trouvait (vers 1791) beaucoup de suffisance et d'orgueil... »

(2) « Avec un dédain trop décourageant », écrivait ce critique

la double « leçon » reçue à l'occasion d'*Edgar* et d'*Azémire* « lui apprendrait à travailler plus difficilement ». Mais l'effet — déjà douteux — de cette double déconvenue fut trop vite détruit pour Chénier par une rencontre de circonstances qui le firent réussir extraordinairement avec un ouvrage médiocre : « Avec l'incroyable « confiance qu'il a en lui-même, écrivait La Harpe (1) « au temps des représentations de *Charles IX*, l'auteur « attribuera son succès à son talent et non aux circon- « stances, et ne songera point à se corriger. » Et Mme de Staël, mettant son témoignage d'accord avec le pronostic de La Harpe, a dit (2) du Chénier qu'elle connut surtout entre 1795 et 1802 : « ... C'était un homme « d'esprit et d'imagination, mais tellement dominé « par son amour-propre, qu'il s'étonnait de lui-même, « au lieu de travailler à se perfectionner. » C'est par l'union de cette facilité et de cette présomption que Chénier donna lieu à ses ennemis de critiquer souvent dans ses tragédies des fautes « d'écolier » (3). Presque toutes ses pièces, depuis *Azémire* jusqu'à *Cyrus*, portèrent la marque d'une composition hâtive, dont les défauts furent ensuite déplacés plutôt qu'effacés, pour quelques-unes d'entre elles (4), par d'inhabiles retouches.

(*Corresp.* de Grimm, janvier 1787). V. ci-dessus ce qu'il ajoutait (p. 26, note 3).

(1) Dans sa *Correspondance littéraire* (qui ne fut publiée qu'après 1800).

(2) V. le portrait qu'elle trace de lui dans ses *Considérations sur la Révolution française* (partie III, chap. xxv).

(3) L'expression revient souvent à propos de Chénier, dans la *Correspondance littéraire* de La Harpe ou dans les articles de Geoffroy.

(4) *Charles IX*, *Henri VIII*, *Cyrus* (v. ci-dessous) ; Palissot (*Mémoires littéraires*, édition de 1809) indique qu'après *Henri VIII*, Chénier s'était mis encore à corriger son *Fénelon* et son *Calas*.

CHAPITRE II

LA TRAGÉDIE DE *CHARLES IX* AU « THÉATRE DE LA NATION (1) » (1789-90.)

§ I. La tragédie de *Charles IX* avant sa représentation. — § II. Les représentations de *Charles IX*. — § III. L'auteur de *Charles IX* en guerre avec les comédiens. — § IV. La tragédie de *Charles IX* aux fêtes de la Fédération (juillet 1790). — § V. Les dernières représentations de *Charles IX* au « Théâtre de la Nation » (septembre 1790).

I.

Ce n'est point avec une des tragédies composées avant *Azémire* que Chénier prit sa revanche de ses premiers échecs dans la carrière dramatique. Des sujets d'un ordre plus hardi tentèrent ses ambitions de poète. La cour n'avait point encouragé sa bonne volonté à mettre en œuvre pour le théâtre les souvenirs de la vieille France chevaleresque et chrétienne : *Charles IX*, qui parut à la scène le 4 novembre 1789, le vengea des sifflets qui, trois ans auparavant, jour pour jour, avaient accueilli — à Fontainebleau — son *Azémire* (2).

La représentation de *Charles IX* fut, dans cette première année de la Révolution, un événement politique

(1) Ainsi s'appela la Comédie-Française depuis la fin de 1789 jusqu'à l'incarcération, en septembre 1793, des Comédiens-Français.

(2) Les ennemis de Chénier prirent plaisir, plus tard, à lui rappeler, comme « l'origine » de ses sentiments républicains, l'aventure de son *Azémire*. V. dans *la Quotidienne* du 22 déc. 1796 un article intitulé « Origine du *patriotisme* de Chénier », où il est dit : « *Azémire*, sifflée à la cour, fut la cause de la haine de Chénier pour le roi, la reine, les princes et les princesses », etc.

autant qu'un événement littéraire. Cette tragédie fut l'occasion, pour une grande partie du public, d'une manifestation bruyante des passions politiques surexcitées. C'est à la Révolution qu'elle dut de voir le jour : c'est à la Révolution, aussi, qu'elle dut de rencontrer un public si favorable. Elle n'avait pourtant pas été inspirée, — leur étant antérieure, — par les circonstances qui en déterminèrent le succès : commencée en 1787 (1), elle était achevée vers le milieu de 1788 : l'auteur, à ce moment, ne pouvait pas encore escompter, en faveur de sa pièce, l'imminence de la Révolution (2); mais il inséra ensuite, dans le rôle du chancelier de L'Hospital, quelques vers (3) où il lui faisait prédire la prise de la Bastille et l'ère de la liberté, et ces « seize vers » ne furent pas d'un secours inutile pour l'intérêt un peu languissant des premiers actes. Il n'avait pu deviner, en écrivant *Charles IX*, combien serait opportune, deux ans plus tard, la possibilité d'un rapprochement entre le chancelier de L'Hospital et le ministre Necker, mais il l'indiquait lui-même au public (4) pour intéresser à la représentation de sa tragédie, après le 14 juillet, l'enthousiasme populaire manifesté

(1) Ou même en 1786, d'après Lingay. Et Chénier lui-même, le 18 oct. 1789 (2e *Lettre à l'anonyme sur la censure*), écrivait que sa pièce avait été commencée *plus de* 3 ans auparavant. Palissot faisait dire : « *près* de trois ans » par un des personnages de sa *Critique de « Charles IX »*, imprimée au début de 1790.

(2) Chénier disait dans sa brochure sur *la Liberté du théâtre en France* (*Œuvres*, t. IV, p. 374) que *Charles IX* avait été écrit dans un temps « où la Révolution ne pouvait sembler prochaine ».

(3) « Seize vers », dit Chénier dans une note à *l'Epître aux Mânes de Voltaire*. (V. aussi *la Critique de « Charles IX »* de Palissot.) — Ils furent plus tard retranchés de la pièce (acte III, sc. I) par Chénier lui-même. (V. ci-dessous, chap. VI, § I.)

(4) Une des « Adresses aux patriotes » distribuées le 19 août 1789 dans la salle du Théâtre-Français disait : «... *Charles IX* est arrêté par la censure, parce que les ennemis de M. Necker, ce grand ministre, ce sauveur de la France, craignent le rapprochement que l'on pourrait faire entre M. Necker et le chancelier de l'Hospital, un des personnages

en faveur du ministre. Il n'avait pu prévoir non plus, en 1787, combien les exaltés de 1789 lui sauraient gré de montrer sur la scène un odieux complot de la cour de Charles IX contre les protestants — en raison de complots semblables sans cesse imputés par eux à la cour de Louis XVI contre l'Assemblée nationale et contre les « patriotes » ; mais c'est justement par la possibilité de telles allusions, enveloppées dans le sujet même, que *Charles IX* fut la première tragédie où l'on sentit passer sur la scène le souffle de la Révolution.

Cette pièce venait à son heure. Tout se réunissait pour en assurer le succès parmi l'effervescence des Parisiens, après la prise de la Bastille et les « journées d'octobre » : non seulement le sujet et l'esprit dans lequel il était traité, mais encore les obstacles qu'elle rencontra pour paraître au jour et qui en firent regarder la représentation comme une victoire de la Révolution même sur la censure de l'ancien régime.

Le sujet, c'était le massacre de la Saint-Barthélemy, ce trop célèbre exemple des crimes reprochés à la Religion, — c'était ce souvenir sanglant de notre histoire, si volontiers évoqué par les « philosophes » dans leur guerre contre le « Fanatisme », susceptible aussi d'être exploité par des adversaires de la royauté, puisqu'il impliquait un roi de France autorisant, approuvant, ordonnant le massacre d'une partie de son peuple. Des pièces infiniment plus inoffensives se trouvaient, aux approches de 1789, arrêtées par la censure. Les comédiens reçurent à l'unanimité la tragédie de Chénier, le 2 septembre 1788 (1), mais ils la reçurent vraisembla-

de la pièce. » — Mme de Staël a écrit dans ses *Considérations sur la Révolution française* (partie I, chap. VIII) : « Necker se trouva placé par les circonstances (entre les privilégiés et les ardents amis de la liberté) *comme le chancelier de L'Hospital* entre les catholiques et les protestants. »

(1) Date indiquée par les Archives de la Comédie-Française.

blement « sans espérance de pouvoir la jouer (1) ». Le censeur Suard était dans son rôle en la faisant écarter de la scène.

Le poète avait dû prévoir cette interdiction : il parut d'abord en prendre son parti. Il lut sa tragédie dans certains salons, suivant l'habitude prise depuis quelques années par les auteurs de pièces interdites (2). Palissot, attaché alors à la maison du duc d'Orléans (3), lui ménagea une lecture en présence du duc et de la duchesse, dans l'espoir, peut-être, de lui obtenir ensuite une représentation au Raincy (4). « La lecture se fit avec appareil (5); le frère du roi de Prusse y assista ; la pièce fut entendue avec plaisir, mais elle fut redoutée, paraît-il, du duc d'Orléans lui-même (6). »

Le tour que prirent les événements après l'ouverture des Etats généraux permit à Chénier l'espoir de faire jouer son *Charles IX*. La cause de sa pièce s'identifia pour lui avec la cause même de la Révolution qui commençait : il s'occupa d'y intéresser l'opinion publique, pour triompher avec elle de la résistance du gouvernement.

Dans une brochure (7) datée du 15 juin 1789 (8), il attaquait la censure au nom des principes généraux de la liberté de penser. Suivant lui, la « liberté du théâtre » faisait partie, au même titre que celle de la

(1) V. Lingay, *Catalogue des ouvrages de M.-J. Chénier*.

(2) Ainsi avaient été lues, après interdiction, l'*Ericie* de Fontanelle (en 1768), la *Mélanie* de La Harpe (1770), le *Don Carlos* de Le Fèvre (1783), etc.

(3) Il s'intitulait, en 1788, « lecteur de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans ».

(4) Le *Don Carlos* de Le Fèvre avait été ainsi joué, en 1784, par des acteurs de la Comédie-Française, sur le théâtre particulier du duc d'Orléans (le père de celui devant lequel fut lu *Charles IX*).

(5) Chez le vicomte de Ségur, semble-t-il, en janvier 1789. V. Goncourt, *la Société française pendant la Révolution*, chap. II.

(6) V. Lingay, ouvrage cité.

(7) Intitulée *De la liberté du théâtre en France* (au tome IV de ses *Œuvres*).

(8) Ce n'est sans doute pas la date de la publication : la brochure suivante, datée du 5 juillet, ne parut pas avant le mois d'août.

presse, des droits imprescriptibles que la nation devait proclamer contre le despotisme : il expliquait que cette liberté intéressait la nation entière, et non pas seulement les gens de lettres. Dans l'hypothèse même où l'Assemblée nationale eût été tentée de la limiter en l'admettant, il déclarait que, la censure étant contraire au droit naturel, aucune loi écrite ne pouvait l'établir (1). Il flétrissait les censeurs royaux comme des « agents de la tyrannie », et il montrait l'arbitraire inévitable de leur appréciation personnelle, aggravant encore le caractère arbitraire de l'institution. Il déplorait les triples effets de la contrainte qui avait pesé sur les auteurs dramatiques français : Racine obligé d'écrire des ouvrages de courtisan comme *Esther* ou *Bérénice*, Voltaire réduit à lutter pour ses chefs-d'œuvre contre les chicanes de la censure, entravé par elle dans le libre essor de son génie comme dans les généreuses hardiesses de son esprit philosophique ; il se donnait enfin comme exemple, lui, l'auteur de *Charles IX*, désireux d'accomplir ce que Voltaire n'avait pu faire, d'achever la rénovation de la scène française dans un sens philosophique et vraiment national, mais rencontrant, à son premier pas dans cette voie, l'opposition de la censure ; il parlait de sa tragédie de *Charles IX*, il disait ce qu'elle voulait être, il démontrait la vanité des prétextes qu'on avait pu invoquer pour l'interdire. Et il comptait sur la Révolution pour affranchir le théâtre de ces entraves ; il insistait sur la nécessité de n'avoir aucun ménagement pour les anciens abus : respecter une institution comme la censure, c'eût été, suivant lui, compromettre la Révolution elle-même. Et la

(1) On lui reprocha plus tard — lors de discussions au Conseil des Cinq-Cents sur les délits de presse — des contradictions avec les principes posés dans cette brochure et dans la suivante. V. au *Moniteur* la séance du Conseil des Cinq-Cents, du 13 frimaire an V.

Révolution était dès lors assez avancée dans les esprits pour que Chénier, bravant sans péril le pouvoir, se déclarât résolu pour sa part à ne point respecter des « convenances arbitraires ».

Quelques semaines plus tard, redoublant l'attaque, il préparait une nouvelle brochure contre « les Inquisiteurs de la pensée » (1), citant cette fois son *Henri VIII* interdit par eux comme son *Charles IX*. Il voulait dénoncer à l'opinion publique leur parti pris évident d'arrêter toutes les pièces inspirées d'un véritable esprit philosophique, et de ne laisser représenter que des ouvrages « infectés de despotisme et d'aristocratie », de prétendues « pièces nationales, où tous les préjugés étaient consacrés ». Il s'indignait en récapitulant toute la série des censures différentes auxquelles un ouvrage était exposé, toutes les entraves successives auxquelles la pensée indépendante avait si peu de chances d'échapper. Il s'étonnait complaisamment d'être le premier, le seul encore, parmi les bons citoyens, parmi les gens de lettres, parmi les auteurs dramatiques (2), à s'élever contre cette « hiérarchie d'oppresseurs », et il terminait par une déclaration vibrante de son dévouement à la cause de la Révolution : « Du moment que « j'ai cru devoir écrire, j'ai voué aux tyrans une haine « mâle et farouche, j'ai consacré pour toujours à la « patrie, à la liberté, ma voix, ma plume et ma vie... »

Mais la Révolution était lente à répondre à l'appel de son poète. L'auteur avait beau vanter lui-même son *Charles IX* : le public s'obstinait à l'ignorer ; il avait

(1) « *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée* », datée du 5 juillet 1789 (tome IV des *Œuvres*). — On voit, par une note de Chénier, qu'elle dut paraître seulement au commencement du mois d'août.

(2) V. le § 23 de la brochure : «... les auteurs dramatiques surtout auraient dû me prévenir... Si je n'aimais que la renommée, je les remercierais de leur silence.. » — Beaumarchais n'avait pourtant pas oublié la censure dans le monologue de son Figaro.

beau afficher son mépris pour la censure : les comédiens continuaient à en respecter l'arrêt. Chénier voyait renverser la Bastille sans voir tomber en même temps l'interdiction prononcée contre sa pièce. Il se présentait, le 19 juillet, à l'assemblée de la Comédie-Française, pour proposer de jouer son *Charles IX* « dans ce moment où il n'y avait point de censure », et il s'entendait répondre que la Comédie « voulait s'en tenir aux anciens règlements jusqu'à ce qu'on lui en eût donné de nouveaux » (1). Il était pressé cependant de profiter à son tour des capitulations de toutes sortes que l'on imposait au pouvoir. Il eut recours à des moyens plus efficaces que des brochures, pour arriver enfin à son but.

Afin de pouvoir dire, — et, peut-être, de se faire croire à lui-même, — que le public demandait sa pièce, il la fit réclamer un soir, en plein théâtre, par quelques-uns de ses amis. On venait, ce soir-là (2), de représenter pour la première fois une tragédie d'un M. de Fontanelle (3), — *Ericie* ou *la Vestale*, — restée elle-même plus de vingt ans interdite (4). Pendant l'entr'acte qui précédait la seconde pièce du spectacle (5), des billets et des placards imprimés, — signalant le cas de *Charles IX* en des termes assez conformes à ceux des deux brochures déjà publiées par Chénier, — furent jetés de quelques loges dans la salle (6) :

(1) V. les pièces publiées par *la Revue rétrospective* d'après les Archives de la Comédie-Française.

(2) Le mercredi 19 août 1789.

(3) En 3 actes. Elle n'eut alors que 3 ou 4 représentations, peu suivies. Elle fut reprise au Théâtre-Patriotique (boulevard du Temple) en nivose de l'an II.

(4) Reçue « par acclamations » en 1767, elle avait été interdite alors, à cause (dit la *Correspondance* de Grimm, mars 1768) de « l'application qu'on pouvait faire des discours d'Ericie (vestale romaine) à nos couvents ».

(5) Cette pièce, qui devait terminer le spectacle, était *l'Ecole des Maris* (d'après les Archives de la Comédie-Française).

(6) Un semblable procédé était employé à une représentation de *la*

« Frères, — disait l'un de ces appels :

« Dans le moment du triomphe de la liberté française, verrez-vous de sang-froid le génie dramatique succomber sous les derniers efforts du despotisme *Charles IX* ou *la Saint-Barthélemy* (1,) tragédie nationale dont la réputation est déjà faite en naissant, *Charles IX* est arrêté à la représentation, ainsi que plusieurs autres pièces. L'inquisition de la pensée règne encore sur notre théâtre. Secouons enfin un joug si odieux, et réunissons nos voix pour demander, au nom de la liberté, la prompte représentation de *Charles IX* (2). »

Plusieurs voix du parterre se réunirent en effet pour réclamer, au moment où la toile se relevait, « *Charles IX* ou *la Saint-Barthélemy* ! » Leur insistance oblige les comédiens en scène à se retirer : après une courte conférence entre les acteurs qui se trouvaient à la Comédie, Fleury, semainier, reparaît seul : un orateur du parterre (3) se charge alors d'expliquer le vœu de son parti : « Nous demandons, dit-il, pourquoi « l'on ne donne pas *Charles IX*, tragédie de M. Chénier, « qui doit être à l'étude depuis très longtemps. — Mon-« sieur, répond fort respectueusement (4) l'acteur, « cette pièce n'est pas encore à l'étude, parce que jus-

Veuve du Malabar (de Lemierre), le 11 mai 1780, par le parti religieux, mécontent des allusions contenues dans la pièce. (V. les *Mémoires* de Fleury.)

(1) Sous-titre que Chénier conserva définitivement à sa pièce dans l'édition de 1801, après l'avoir imprimée d'abord avec le sous-titre d'*Ecole des Rois*.

(2) Un autre de ces billets, — « Adresse aux patriotes », signée : du Croisy, — est cité par M. Labitte. On y lisait : « Français, le Théâtre de la Nation a été livré longtemps à des ouvrages infectés de fadeur et de servitude... Vos pièces nationales surtout n'offrent que des modèles d'esclavage..., » etc.

(3) C'était, dit M. Labitte, Danton, dont le nom fut plusieurs fois mêlé à l'histoire de *Charles IX*.

(4) V. la *Correspond.* de Grimm, dont nous suivons le compte rendu en le rectifiant pour certains détails d'après la relation plus longue qui se trouve manuscrite aux Archives de la Comédie-Française (publiée dans *la Revue rétrospective*). — On lit dans *les Révolutions de Paris* un récit — semblable pour le fond — du même incident.

« qu'ici nous n'avons pas encore obtenu la permission « de la donner (1). — Plus de permission, réplique-t-on; « il est temps que le despotisme qu'exerçait la censure « des théâtres cesse : nous voulons être libres d'enten- « dre et de voir représenter les ouvrages qui nous « plaisent, comme nous sommes libres de penser. — « Me dispenserez-vous, Monsieur, ainsi que mes cama- « rades, d'obéir aux lois que nous sommes accoutumés « à respecter depuis plus de cent ans ? — Ces lois « sont abusives, et par là-même elles sont nulles. » — Le dialogue allait devenir plus vif, il s'y mêlait déjà « beaucoup de cris et de brouhaha », lorsqu'une voix dominant les autres fit entendre le mot de « municipalité » . Il fut convenu que les acteurs soumettraient, le lendemain, la question à la municipalité, et rapporteraient ensuite la réponse au public (2).

Le lendemain matin (20 août), les comédiens allèrent trouver Bailly, récemment nommé maire de Paris, pour lui apprendre que, la veille, le public avait réclamé la représentation de *Charles IX* et « lui demander ce qu'ils devaient faire ». L'honnête Bailly parle de cette affaire dans ses *Mémoires*. « Je savais bien, dit-il, ce « que signifiait la demande du public : c'était celle de « quelques particuliers ; ces cabales depuis n'ont fait « qu'augmenter au théâtre. » Quant au fond de la question, il estimait que les circonstances rendaient aussi inopportunes que possible la représentation de la pièce ; et ses raisons sont intéressantes à reproduire, parce qu'elles montrent comment un esprit modéré pouvait juger alors le sujet de *Charles IX*. « Je pensais,

(1) D'après le récit des *Révolutions de Paris*, Fleury aurait répondu « qu'il ne connaissait point cette pièce, puisqu'il y avait eu ordre de la refuser même en lecture ». Ce n'était là, en tout cas, qu'une question de forme : les Archives de la Comédie-Française prouvent que Fleury devait connaître la pièce.

(2) V. *les Petites affiches* du 21 août 1789.

« écrit-il, que dans un moment où le peuple s'était sou-
« levé tout entier, non pas contre le roi, mais contre
« l'autorité arbitraire, il n'était pas prudent d'exposer
« sur la scène un des plus effroyables abus de cette
« autorité, de faire voir un prince ordonnant le mas-
« sacre de son peuple, et tuant ses sujets de ses propres
« mains (1). Je pensais encore que, près de prononcer
« sur le sort du clergé, il fallait le faire tranquille-
« ment et avec équité, et ne pas exposer sur la scène
« un cardinal bénissant des poignards et encourageant
« des assassins (2), pour aigrir des ressentiments, et
« mettre la haine à la place de la justice... » En principe, du reste, il n'admettait pas que le théâtre dût être affranchi de toute censure ; il ne regardait pas la liberté du théâtre comme un corollaire naturel de la liberté de la presse (3). Mais la faiblesse de son caractère se révèle naïvement dans la conclusion de toute sa dissertation :
« La réponse à faire aux comédiens était difficile. Au-
« toriser à jouer la pièce dans ce moment me paraissait
« une faute d'administration ; s'y opposer était difficile,
« à cause de la cabale, et du bruit qu'on pouvait exci-
« ter, et auquel j'aurais été en butte. Je pris mon parti
« de renvoyer ma décision à l'Assemblée (4); les assem-
« blées ont cela de commode que leur responsabilité est
« si partagée qu'elle est nulle. » L'Assemblée, saisie de la question, décida « que la pièce serait apportée,

(1) Le trait était indiqué dans *la Henriade* : il était conservé dans le récit du massacre au 5e acte de *Charles IX*.

(2) Bailly, évidemment, ne put se dire tout cela que lorsqu'il connut la pièce : il la connaissait lorsqu'il eut de nouveau à se prononcer sur la question de la suspendre, en octobre 1789.

(3) La même distinction était faite par le censeur Suard, dans une lettre anonyme qu'il publia dans *le Journal de Paris* au sujet de la censure, et qui provoqua une réplique de M.-J. Chénier (du 27 août 1789).

(4) Il s'agit de l'Assemblée des représentants de la commune de Paris, composée alors (entre le commencement d'août et le 19 sept., v. les *Mémoires* de Bailly) de 183 membres.

« et qu'elle nommerait des commissaires pour l'exa-
« miner ».

Chénier rentre alors directement en scène. Il parut devant l'Assemblée municipale pour apporter sa pièce, et, saisissant cette occasion d'affirmer devant un pouvoir constitué les principes qu'il avait exposés dans sa brochure, il prononça devant les « Représentants de la commune » (1) un discours dont le ton solennel et hautain répondait à l'importance qu'il cherchait à se donner. Il faisait toutes ses réserves sur le droit d'examen que l'Assemblée prétendait exercer ; il déclarait nettement ne pas le reconnaître en principe : « Il
« n'est pas question, disait-il, de changer de censeurs :
« il est question d'abolir la censure... Toute espèce de
« censure est une atteinte au droit des hommes (2). » Il acceptait néanmoins, en raison des circonstances et en l'absence provisoire de lois précises, le tribunal qu'une partie du public lui avait indiqué ; mais il entendait que la Constitution dont l'Assemblée nationale s'occupait ne laisserait subsister aucune forme de censure. Il voulait bien, par conséquent, condescendre à justifier sa pièce des objections que l'on pouvait élever contre elle. — Non content de faire ainsi la leçon à ceux qui devaient être ses juges, il prétendait encore leur poser des conditions : « Je ne me dessaisirai point de
« mon manuscrit, leur disait-il, mais je suis prêt à lire
« la pièce devant les personnages qu'il vous plaira de
« nommer pour en prendre connaissance, ou bien, si
« vous l'aimez mieux, l'un de vous, Messieurs, la lira
« devant les arbitres, pourvu que je sois présent à la
« lecture (3) ». Et il déclarait qu'il publierait son dis-

(1) Le 23 août 1789. V. ce discours au tome I de ses *Œuvres*.

(2) Les « droits de l'homme » venaient alors d'être proclamés par l'Assemblée constituante.

(3) Chénier expliqua ses raisons dans une note à ce discours :

cours, pour faire savoir « *comment* (1) il se soumettait à l'examen qu'on avait désiré » : il tenait à bénéficier, aux yeux du public, de la fierté de son attitude et de son langage.

Même, il avait prévu le cas où le public se serait trouvé d'accord avec lui pour protester contre la prétention qu'avait la municipalité d'examiner la pièce avant de la laisser jouer : il se préparait, dans ce cas, à déclarer qu'il attendrait, pour faire représenter *Charles IX*, le jour où l'Assemblée nationale aurait établi des lois sur la liberté du théâtre. — Mais le public ne réclama point : Chénier ne put placer le discours qu'il tenait prêt pour la circonstance (2) : dans son désir de voir jouer son *Charles IX* un peu plus tôt, il ne fut point fâché sans doute de n'avoir pas à pousser jusqu'au bout l'intransigeance de ses principes. Il se résigna même à ne pas maintenir sa prétention de lire lui-même sa pièce devant l'Assemblée ou d'être présent à la lecture qui en serait faite : l'Assemblée ne voulut point accepter cette condition ; — et Chénier, « malgré son extrême répugnance », céda, « pour prouver, dit-il, son respect au public et « à ceux qui le représentaient ».

Il n'eut pas à se repentir de cette concession de forme. Les trois commissaires nommés par l'Assemblée pour examiner la pièce jugèrent qu'il n'y avait pas de raison pour la « défendre » (3). Les comédiens

« J'avais proposé une lecture faite par moi, ou devant moi. De cette manière j'aurais été entendu en même temps que jugé, et j'aurais pu répondre sur-le-champ à des objections faites sur-le-champ... »

(1) C'est-à-dire : dans quel esprit, à quelles conditions...

(2) V. au tome I de ses *Œuvres*, le « discours que M. Chénier aurait prononcé si le public avait cru devoir réclamer contre la réponse de la municipalité de Paris, au sujet de *Charles IX* ».

(3) V. la 2e « Lettre de Chénier à l'anonyme sur la censure » (18 octobre 1789) et son « Adresse aux districts » du 20 octobre (au tome I de ses *Œuvres*).

se préparèrent à la jouer. Lorsque la représentation en fut annoncée, des protestations s'élevèrent. Les journées du 5 et du 6 octobre venaient de donner aux timides, et aux partisans de l'ordre, de nouvelles raisons pour la redouter. L'Assemblée du « district des Carmes-Déchaussés » vota une motion portant « qu'en raison des circonstances et de la récente in- « stallation du roi à Paris, il fallait écarter de la scène « un ouvrage susceptible d'exciter les passions et de « causer du désordre, et que deux députés du district « seraient envoyés aux Comédiens-Français pour les « inviter à suspendre, même à différer à une époque « très éloignée la représentation de *Charles IX* » ; elle fit présenter cette motion à l'Assemblée générale de la Commune (1) ; d'autres districts s'y associèrent : l'Assemblée de la Commune la renvoya à son « Comité de police (2) » ; celui-ci, prenant en considération « les raisons exposées », décida (3) que la représentation de la pièce serait provisoirement suspendue, et manda auprès de lui les comédiens de semaine pour leur notifier cette décision (4).

Chénier se rendit, le lendemain, au Comité de police, se fit assurer que sa pièce n'était que suspendue, obtint des membres du comité une attestation écrite pour prouver aux comédiens (5) qu'ils

(1) Le 12 octobre, « pour la communiquer aux 59 autres districts ». — Les 16 *quartiers* de Paris avaient été divisés en 60 districts pour les élections aux Etats généraux. — Le *district* des Carmes appartenait au même *quartier* que celui des Cordeliers, dont était Chénier, et qui vota une motion contraire *en faveur* de la représentation de *Charles IX*. — La Comédie-Française était comprise dans ce quartier (celui du Luxembourg).

(2) Composé de dix membres.

(3) Le 14 octobre.

(4) Le 15 oct. — V. les pièces publiées dans *la Revue rétrospective*, et d'autres pièces aux Archives de la Comédie-Française.

(5) Ceux-ci disaient avoir reçu l'ordre verbal de retirer la pièce de l'affiche.

devaient continuer à l'annoncer ; il alla voir le maire de Paris, pour se faire préciser « jusqu'à quel moment il convenait de la suspendre » ; il se prévalut de l'autorisation antérieurement donnée au nom de la Commune ; et, pour répondre à la motion du district des Carmes, il voulut plaider à son tour, devant les districts, la cause de sa pièce : il rédigea, le 20 octobre, une *Adresse aux soixante districts de Paris* pour leur signaler des accusations qu'il traitait de calomnies, et pour étaler en regard le pur civisme de ses intentions(1).

Cette activité ne demeura pas vaine : Chénier eut bientôt gain de cause. Le Comité de police leva sa défense. Cependant, la veille du jour où *Charles IX* devait être joué, un orateur, que Chénier a appelé par dérision « Cicéron-Poujaut », prononçait encore devant la Commune (2) une sorte de réquisitoire contre la pièce. Chénier encadra plus tard, dans une *Epître aux Mânes de Voltaire* (3) qui fut comme un hymne chanté par lui-même à sa propre gloire, le souvenir de ces incidents :

...Des Carmes Déchaussés la mâle république
Avant d'en connaître un seul vers
S'avisait de trouver mon ouvrage pervers,
Le tout par instinct prophétique ;
Et devant la Commune, en très mauvais français,
Poujaut, la veille du succès,
Me dénonçait comme hérétique.

Le jour même marqué pour le « succès », une députation d'évêques et de sorbonnistes se présentait à la

(1) En même temps, il adressait (18 octobre) une nouvelle réplique au censeur Suard qui, dans une lettre anonyme au *Journal de Paris*, était revenu à la charge en faveur de la censure. — V. ci-dessus p 40, note 3.

(2) Le 3 novembre, dit Chénier, dans une des notes jointes à son *Epître aux Mânes de Voltaire*, à propos de ce « Cicéron-Poujaut ».

(3) Imprimée à la suite de *Charles IX*, en février 1790.

cour pour demander au roi le maintien de l'ancienne interdiction (1). Mais le temps n'était plus où l'archevêque de Paris avait son droit de *veto* sur les pièces de théâtre (2) : la censure royale elle-même avait abdiqué devant les pouvoirs nouveaux de la municipalité de Paris.

II

La tragédie de *Charles IX* arrivait ainsi au jour de sa première représentation, précédée d'une large publicité que ses adversaires même avaient aidé l'auteur à lui faire. Elle fut jouée le mercredi 4 novembre, devant une grande affluence de public. « Il y avait longtemps, « écrivait un contemporain (3), qu'on n'avait vu à ce « spectacle (le Théâtre-Français) un concours de monde « aussi prodigieux : on le croit même encore au-dessus « de celui qu'attira *le Mariage de Figaro*; c'est tout dire. » — Tout ce monde, il est vrai, n'était pas venu avec l'intention d'écouter religieusement la pièce. On prévoyait des tentatives pour en troubler la représentation. Chénier, s'il faut l'en croire (4), avait été averti le jour même « que sa pièce ne serait pas seulement commen« cée, — qu'il serait sifflé, hué, et, qui pis est, égorgé : « — Beaucoup de gens au parterre, raconte-t-il, avaient « des pistolets dans leur poche; un quart d'heure avant « le lever du rideau un homme eut la bêtise ou la « méchanceté d'aller dire à Mme Vestris (l'actrice char« gée du rôle de Catherine de Médicis) qu'on tirerait « sur elle et sur le cardinal aussitôt qu'ils paraîtraient,

(1) V. *les Révolutions de Paris*, n° du 31 oct.-7 nov. 1789.

(2) Sur l'exercice de ce droit dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, v. Hallays-Dabot, *la Censure théâtrale en France*.

(3) V. *Corresp. de Grimm*, nov. 1789.

(4) V. Son *Epitre aux Mânes de Voltaire*, et ses notes

« mais le public imposa silence à la cabale imbécile « qui se flattait d'écraser cette tragédie patriotique... » Et la *Correspondance* de Grimm précise par quels moyens les partisans de la pièce purent tenir en respect leurs adversaires : « Comme on craignait, non sans « raison, les efforts de différentes cabales, quelques « *districts* ayant déclaré qu'ils ne souffriraient pas qu'on « représentât sur le Théâtre de la Nation un pareil « sujet, plusieurs autres (1) ayant pris l'auteur et sa « pièce sous leur protection spéciale, un orateur du « parterre, doué de l'organe le plus sonore, avant « la toile levée, a demandé la parole pour proposer que « le premier qui tenterait de troubler le spectacle fût « livré à la justice du peuple. M. Palissot n'a pas man- « qué d'appuyer la *motion*, et le mot terrible *A la lan-* « *terne !* a retenti dans quelques coins de la salle. »

Palissot, on le voit, ne faisait pas défaut à son jeune ami, en ce jour qui devait justifier son éloge prématuré de l'auteur d'*Azémire*. Il put cette fois exalter à son aise l'auteur triomphant de *Charles IX* (2). Et, quelques jours après, il se chargea de constater au nom de Chénier, dans *le Journal de Paris*, la grandeur du succès, en même temps que la fausseté des craintes prétextées antérieurement par les ennemis de la pièce. « Cette tra- « gédie, source de tant d'alarmes, écrivait-il (3), n'a pas « donné lieu au moindre abus. Ces allusions aussi « téméraires qu'injustes, que l'on feignait de craindre, « et dont malignement on suggérait l'idée, ne se sont

(1) Notamment le district des Cordeliers, auquel appartenait Chénier.

(2) « M. Palissot, après avoir attaqué tant de réputations sans rien ajouter à la sienne, paraît aujourd'hui s'être imposé la tâche glorieuse d'élever la muse tragique de son jeune ami M. Joseph de Chénier au-dessus de celle de Racine et de Voltaire. » (Note de Meister, dans la *Corresp.* de Grimm, à propos de l'attitude de Palissot à la première représentation de *Charles IX*.)

(3) A la date du 16 nov. 1789.

« présentées à l'esprit de personne. Je n'en excepte « qu'une : vous la connaissez : c'est l'application res- « pectueuse et tendre que l'on a faite avec transport « au meilleur des rois de ces vers si heureusement « placés dans la bouche de L'Hospital :

« On verra nos neveux, plus fiers que leurs ancêtres,
« Reconnaissant des chefs, mais n'ayant point de maîtres,
« Heureux sous un monarque ami de l'équité,
« Restaurateur des lois et de la liberté (1). »

Et Chénier lui-même écrivait, à la fin de novembre, dans *la Chronique de Paris* (2) : « Chaque représentation « renouvelle les transports du peuple français, au mo- « ment où L'Hospital prédit la Constitution nouvelle, et « le bon roi qui gouverne aujourd'hui la France... »

D'autres témoignages, il est vrai, font voir sous un aspect beaucoup moins idyllique les dispositions du public devant lequel se jouait *Charles IX* : « Les représen- « tations de cette tragédie, disent les *Mémoires* du mar- « quis de Ferrières(3), opérèrent un changement funeste « dans le caractère du peuple de Paris : il en sortait ivre « de vengeance et tourmenté d'une soif de sang. On le « voyait, lorsqu'à la fin du quatrième acte une cloche « lugubre annonce le moment du massacre, on le voyait « se recueillir avec un sombre rugissement, crier d'un « ton de fureur : « Silence! Silence! », comme s'il eût « craint que les sons de cette cloche de mort n'eussent « pas retenti assez fortement dans son cœur, et de perdre « ainsi quelques-unes des sensations de haine qu'elle « était destinée à y alimenter. » Il y a peut-être quelque naïveté à attribuer au spectacle de *Charles IX* l'état

(1) Le titre de « Restaurateur de la liberté française » avait été donné par l'Assemblée nationale à Louis XVI, après le 4 août.

(2) Lettre aux auteurs de *la Chronique de Paris*, 29 nov. 1789.

(3) Qui fut député à l'Assemblée constituante : ses *Mémoires*, publiés en 1822, concernent spécialement l'histoire de cette Assemblée.

d'âme nouveau manifesté alors dans le peuple de Paris : il suffisait, sans doute, de noter le rapport qui se trouva entre le sombre effet des scènes les plus saisissantes de la tragédie et les instincts d'une foule dont les mouvements tumultueux s'emportaient déjà en accès d'une fureur aveugle et sanguinaire (1). Et c'est pourquoi, en dépit de l'hommage rendu dans la pièce même à Louis XVI, ceux qui dès lors rejetaient comme illusoire l'alliance de la liberté nouvelle avec la dynastie héréditaire virent dans la tragédie de *Charles IX* une arme pour leur guerre contre la monarchie (2) : Danton, à la première représentation de la pièce, s'écriait que, « si *Figaro* avait tué la noblesse, *Charles IX* tuerait la royauté », et Camille Desmoulins déclarait avec une satisfaction farouche : « Cette pièce avance plus nos affaires que les journées d'octobre ! »

Pourtant, la masse du public, à ce moment du moins, put applaudir *Charles IX* sans intentions hostiles à la royauté. Il suffisait d'être, comme on l'était alors, pénétré des idées de Voltaire, pour approuver le poète qui flétrissait sur la scène le crime de la Saint-Barthélemy, pour se passionner avec lui contre un

(1) Quinze jours avant la première représentation de *Charles IX*, — le 21 octobre, — le boulanger François, accusé d'accaparement, avait été traîné par le peuple à l'Hôtel de Ville, livré, puis arraché aux magistrats qui le trouvaient innocent sans oser le dire, — pendu au premier réverbère ; et sa tête, coupée avec un couteau de cuisine tandis qu'il vivait encore, avait été promenée à travers les rues : Beaumarchais, dans une lettre du 9 nov. 1789 au semainier du Théâtre-Français, rappelait cet événement à propos de *Charles IX*.

(2) Bailly écrit dans ses *Mémoires* à propos de cette pièce : « On avait assez fait (en août 1789) contre la monarchie arbitraire, mais beaucoup de gens, *qui se cachaient alors*, ne voulaient pas en rester là. Beaucoup de partis existaient déjà : les ennemis de la Constitution future, qui semaient le désordre pour l'empêcher ; les ennemis de la monarchie qui voulaient la rendre odieuse pour la détruire; quelques-uns qui n'en voulaient qu'à la personne : tous agissaient dans des vues différentes, et dans le même sens. »

fanatisme homicide. Certains traits contre la noblesse, contre les intrigues et la corruption des cours, ne faisaient que reproduire, dans *Charles IX*, ceux que les nobles et les courtisans mêmes avaient eu la coquetterie d'applaudir dans *le Mariage de Figaro* (1) ; et si, en passant dans une grave et sombre tragédie, cette satire prenait une âpreté qu'elle n'avait pas eue dans la comédie joyeuse et légère de Beaumarchais (2), Chénier indiquait au public, en d'autres écrits de la même époque (3), son intention de séparer, d'opposer même, la cour et le roi. Le bon bourgeois de Paris qui suggéra pour la pièce le sous-titre pompeux d'*Ecole des Rois* (4), Chénier encore en l'adoptant, purent fort bien ne pas y attacher d'interprétation défavorable à Louis XVI ; en tout cas, les allusions aux « bastilles » renversées (5), aux « droits de l'homme » proclamés, à la Constitution attendue, pouvaient, à cette heure

(1) Dans sa tragédie des *Scythes*, représentée en 1767 au Théâtre-Français, Voltaire s'était plu à faire contraster « les mœurs d'un peuple libre avec les mœurs des courtisans » (lettre à Damilaville, 17 déc. 1766). Il avouait d'ailleurs (v. la préface des *Scythes*) qu'à travers les anciens Scythes et les anciens Persans il avait bien pu songer à peindre en réalité « quelques nations modernes ».

(2) Beaumarchais, d'ailleurs, dans une lettre (du 9 nov. 1789) au semainier du Théâtre Français, exprimait son regret de voir *Charles IX* joué au Théâtre-Français dans les circonstances du jour : « Je n'entends pas ici blâmer l'auteur, écrivait-il; son ouvrage était fait : il a dû vouloir qu'il fût joué ; ses motifs étaient purs sans doute, mais..., etc. » (Lettre citée par M. Welschinger, *Théâtre de la Révolution*).

(3) V. l'*Epître au Roi* (oct. ou nov. 1789), et l'*Epître dédicatoire de « Charles IX » « à la Nation »* : — « O Louis XVI,... vous êtes digne d'être le chef des Français, mais des méchants veulent établir une séparation entre votre peuple et vous... »

(4) « A la première représentation de *Charles IX*, au quatrième acte, un citoyen dit assez haut pour être entendu de ses voisins : — Cette pièce devrait s'appeler *l'Ecole des Rois*.— J'ai adopté ce second titre. Le citoyen dont je parle est M. Maumené, négociant à Paris... » (Note de Chénier à son *Epître aux mânes de Voltaire*.) — La pièce fut affichée avec ce sous-titre à partir de la troisième représentation.

(5) Acte III, sc. I (édition de 1790) :

« Ces tombeaux des vivants, ces bastilles affreuses,
S'écrouleront un jour sous des mains généreuses... »

de la Révolution, réunir modérés et avancés dans un commun enthousiasme, du moment que le poète unissait dans un même éloge et la nation qui avait revendiqué ses libertés et le roi qui les avait consenties.

Les applaudissements donnés à Louis XVI ne consolaient pas le clergé du scandale d'un prince de l'Eglise représenté sur le théâtre en habits pontificaux, « avec soutane et calotte rouges (1) », « en camail et en rochet (2) », et représenté dans un rôle odieux. Geoffroy, défenseur de l'Eglise dans *l'Année littéraire,* — jugeant la pièce avec le retard d'un critique grave (3), lorsqu'elle eut paru imprimée, — Geoffroy louait et citait comme une « belle tirade » la « prophétie de 1789 » mise dans la bouche du chancelier de L'Hospital, mais il reprochait vivement à Chénier d'avoir, en mêlant le cardinal de Lorraine à sa tragédie, « dénaturé », « calomnié » le véritable caractère du personnage historique ; il déplorait que, sous prétexte de combattre le fanatisme religieux qui n'existait plus, l'auteur eût flatté la passion alors dominante d'un fanatisme contraire : « Nous avons, expliquait-il, une « haine aveugle contre le clergé ; les ministres des « autels sont insultés publiquement, livrés aux huées « de la populace ; et c'est dans ce moment-là précisé« ment qu'on joue une pièce faite pour inspirer l'indi« gnation la plus violente contre les prêtres... Je ne « suis pas surpris que l'ancien gouvernement ait dé« fendu la représentation de cette pièce ;... et je ne « conçois pas comment la municipalité actuelle n'a « pas pesé dans sa sagesse les inconvénients graves

(1) V. *l'Année littéraire* de mars 1790.

(2) V. *les Révolutions de Paris* du 6 nov. 1789.

(3) En mars 1790. Le compte rendu de Ginguené, dans *le Moniteur*, ne parut qu'à la fin d'avril. — *L'Année littéraire* avait d'ailleurs fait ses observations, — dès le mois de novembre 1789, — sur le rôle du cardinal de Lorraine.

« qui pouvaient résulter de la représentation de cet « ouvrage, au moment où le fanatisme anti-sacer- « dotal était à son comble. Si la tranquillité publique « n'en a pas souffert, si on a même vu des ecclésias- « tiques y assister impunément, rendons grâces à la « froideur de la pièce. Si elle eût été écrite par un « auteur de plus de feu et d'imagination, il pouvait « arriver que les spectateurs se jetassent, au sortir « du théâtre, sur tous les prêtres qu'ils rencontre- « raient, persuadés qu'en les massacrant ils faisaient « acte de patriotisme, comme autrefois les catholiques « zélés croyaient faire acte méritoire en exterminant « les hérétiques.... Paris pouvait donc devenir le « théâtre d'une nouvelle Saint-Barthélemy, sous le « prétexte de venger et de punir l'ancienne. »

Les défenseurs du clergé ne furent pas seuls à prendre parti contre une pièce qui semblait signifier sur la scène le triomphe de la Révolution. — Un marquis de Favras, condamné à mort en février 1790 (1) pour des complots contre-révolutionnaires auxquels fut mêlé le nom du comte de Provence, aurait songé, — parut-il par certaines révélations de son procès, — à « faire tomber *Charles IX* » à la troisième représentation, moyennant une somme de dix-huit ou vingt mille livres (2). Mais les « aristocrates » manifestèrent surtout leur hostilité contre la pièce en affectant de ne pas aller la voir (3) ; en tout cas, ils tenaient à faire avouer dans leurs salons que l'on n'allait pas la voir deux fois (4) ; et ils

(1) Il fut arrêté le 24 décembre 1789, et pendu en place de Grève le 19 février 1790.

(2) V. les notes à l'*Epître aux mânes de Voltaire*, et une lettre d'André Chénier à son père, du 19 janv. 1790.

(3) V. la *Critique de « Charles IX »*, de Palissot.

(4) « Je ne connais personne qui ait vu deux fois *Charles IX*, » disait le comte de Provence (Monsieur, frère du Roi) ; et Arnault (le poète tragique, — plus tard ami de Chénier), alors secrétaire du prince, ayant

applaudissaient aux épigrammes lancées contre l'auteur par leurs journaux. Palissot exerça contre eux son esprit dans une petite comédie (1) où il prétendait renouveler, en faveur de *l'Ecole des Rois,* le procédé de satire employé par Molière (2) contre les ennemis de *l'Ecole des femmes.* Il y présentait, comme adversaires de la tragédie de Chénier, de nobles dames qui déclarent avoir été révoltées par le tocsin du quatrième acte, un « chevalier » empressé à leur faire sa cour aux dépens de la pièce, un abbé journaliste (3) qui a par profession l'opinion des maisons où l'on dîne, et qui met à leur service sa prétendue compétence de critique ; il mêlait à ces personnages plus ou moins ridicules une marquise, « femme sensée », accusée par eux « d'avoir déserté le parti de la cour pour celui de la commune », parce qu'elle avoue avoir pris du plaisir à la représentation de *Charles IX,* — un Dorimon, « homme de lettres instruit », qui réfute par de bonnes raisons les critiques de l'abbé. A ce spectacle de *Charles IX* « où l'on voyait des visages que l'on n'avait vus nulle part (4) », les aristocrates mis en scène par Palissot opposent, avec un sentiment de regret, « l'ouvrage de bonne compagnie » qu'était *le Mariage*

répondu étourdiment qu'il avait été deux fois voir la pièce, répara sa maladresse le lendemain en montrant au prince de petits vers qui relevaient les défaut de la tragédie et qui se terminaient ainsi :

> Cet excès de persévérance (avoir vu deux fois *Charles IX*)
> Ne doit pas m'être reproché,
> Car on sait trop que ce péché
> Porte avec lui sa pénitence.

(1) La *Critique de « Charles IX »* (en un acte et en prose). Elle parut sans nom d'auteur, après que *Charles IX* eut été imprimé. Ce qu'en dit Lingay semble impliquer qu'elle ne fut pas représentée.

(2) Palissot, dans l'*Avertissement* de sa petite pièce, se flattait de l'avoir « heureusement imité ».

(3) L'abbé Hydrophobe, représentant (comme l'indique une note de l'édition de M.-J. Chénier, de 1824) l'abbé Aubert.

(4) Comme dit la baronne de la *Critique de « Charles IX »*.

de Figaro, — comme Palissot lui-même, laissant voir ailleurs (1) sa propre pensée, opposait le succès de *Charles IX*, cette tragédie « si fortement morale (2) », à celui qu'avait obtenu Beaumarchais avec son « ouvrage sans mœurs ».

Les épigrammes des « aristocrates » se perdaient pour Chénier dans le bruit des applaudissements populaires. Il ne lui importait guère, non plus, que Geoffroy, si bienveillant jadis pour son *Azémire* sifflée, mît formellement *Charles IX* « au-dessous d'*Azémire* » (3) ; ou que le rédacteur même des *Révolutions de Paris*, à la suite d'une longue et minutieuse critique de l'ouvrage (4), eût jugé que l'auteur de *Charles IX* méritait au plus haut degré la « reconnaissance » du « patriote », mais assez peu les éloges de « l'homme de lettres » : Geoffroy perdait sa peine à essayer de lui démontrer que les causes de son succès, « très étrangères au mérite de son ouvrage, étaient de nature à le rendre très modeste (5) ». — Certains *districts*, dans l'enthousiasme des premières représentations, lui avaient voté une couronne civique (6). Une chanson populaire vantait son zèle pour la cause du peuple : on distribuait le portrait en médaillon (7) du « bon luron » qui avait, dans *l'Ecole des Rois*,

Lâché des lardons tour à tour
Contr' les cagots et les gens d'cour (8).

(1) Dans sa lettre aux auteurs du *Journal de Paris*, du 16 nov. 1789.
(2) Expression de Chénier dans sa lettre aux auteurs de *la Chronique de Paris*, du 29 nov. 1789.
(3) V. *l'Année littéraire*, mars 1790.
(4) *Révolutions de Paris* du 21-28 novembre 1789. — Le rédacteur commençait d'ailleurs par dire : « Cette pièce est déjà à la 13e représentation, et le public continue d'y courir avec une espèce de fureur... »
(5) *L'Année littéraire* (avril 1790).
(6) V. la lettre de Palissot au *Journal de Paris*, 16 nov. 1789.
(7) Détail indiqué dans *l'Année littéraire*, avril 1790.
(8) Ce sont les termes de cette chanson, citée en partie par M. Wel-

Sa tragédie parut imprimée (à la fin de février 1790) avec une épître dédicatoire « à la Nation Française » : la vanité de l'auteur s'étalait complaisamment par l'emphase de cette Dédicace et d'un « Discours préliminaire (1) », comme à travers la série des documents divers qu'il y adjoignit (2). L'édition eut d'ailleurs un « débit prodigieux », constaté par ceux mêmes qui s'en réjouissaient le moins (3), et en rapport avec le succès qu'avait eu la pièce au théâtre. Les recettes, qui s'étaient soutenues aux environs de 5.000 livres pour les six premières représentations, n'étaient pas encore tombées une seule fois au-dessous de 3.000 livres après une série de vingt-trois représentations en deux mois. Le vingt-quatrième (le 13 janvier 1790) en produisait encore plus de 4.200 (4). Mais une brouille survenue entre l'auteur et

schinger (*Théâtre de la Révolution*), et parue après la publication de *Charles IX* en librairie, comme l'indiquent les premiers vers :

> Enfin j'ons *lu* la pièc' nouvelle
> Que les sacristains n'trouv' pas belle :
> Le pourquoi c'est qu'*l'Ecol' des Rois*
> Leur donn'diablement sur les doigts.

Le 17e et dernier couplet dit :

> Mais c'qui surtout nous rend bien aise,
> C'est qu'il dit du bien de not'bon Louis Seize :
> Morgué ! personne ne peut nier
> Q' c'est un bon luron que Joseph Chénier.

(1) Daté du 24 août 1788. — L'*Epître dédicatoire* est datée du 15 déc. 1789.

(2) V. *l'Année littéraire*, d'avril 1790 : « A l'exemple de quelques auteurs persuadés que rien de ce qui les regarde n'est indifférent pour le lecteur, M. Chénier a grossi son édition de *Charles IX* de toutes les pièces d'un procès qu'il a eu à soutenir relativement à la représentation de sa tragédie... »

(3) V. *l'Année littéraire*, mars 1790.

(4) Voici d'ailleurs, d'après les Archives de la Comédie-Française, les dates et les recettes de ces 24 représentations :

4 nov. 1789	1re représ.	5018 livres.	12 nov. 1789	6e représ.	4927 livres.
5 —	2e —	4413 —	14 —	7e —	4666 —
7 —	3e —	4923 —	15 —	8e —	3761 —
8 —	4e —	4876 —	18 —	9e —	4827 —
10 —	5e —	4974 —	20 —	10e —	4170 —

les comédiens fit interrompre les représentations de la pièce avant que celle-ci eût perdu la faveur du public.

L'histoire de cette querelle est assez curieuse par le jour qu'elle jette sur le caractère de Chénier et sur les passions de l'époque. Des froissements d'amour-propre en furent le point de départ ; et la politique s'y mêla bientôt pour les aggraver.

III

Depuis que Chénier avait pris le sentiment de son importance comme auteur de *Charles IX*, son caractère orgueilleux et susceptible s'était manifesté plus d'une fois par des formes impérieuses et tranchantes dans ses rapports avec les comédiens. Le temps était loin où il sollicitait humblement leur bon vouloir en faveur de « son pauvre *Page* (1) ». Lorsque, cinq jours après la prise de la Bastille (2), les comédiens opposaient leur respect pour les anciens règlements à son impatience de voir jouer *Charles IX*, il répliquait sèchement à Dazincour, qui lui faisait connaître leur réponse : « Vous aurez la bonté, Monsieur, de faire retirer *Charles IX* du tableau ». Au milieu d'octobre (3) les comédiens l'ayant averti que d'après l'ordre du Comité de police ils retiraient de l'affiche sa pièce déjà annoncée, il obtenait du comité une atténuation de

23 nov. 1789	11e représ.	4232 livres.		20 déc. 1789	19e représ.	4143 livres.
26 —	12e —	4236 —		23 —	20e —	3290 —
28 —	13e —	3245 —		26 —	21e —	3725 —
2 déc. 1789	14e représ.	4497 livres.		30 —	22e —	3169 —
5 —	15e —	3739 —		3 janv. 1790	23e —	3542 —
9 —	16e —	4377 —		13 —	24e —	4221 —
12 —	17e —	3590 —				
17 —	18e —	4257 —				

(1) Lettre du 24 janv. 1785. V. ci-dessus chap. I, § 1, p. 16, n. 2.
(2) Le 19 juillet 1789. V. ci-dessus p. 37.
(3) V. ci-dessus p. 43.

cet ordre, et signifiait sa volonté aux comédiens dans une note qu'il terminait ainsi : « Mon intention est que les affiches continuent à indiquer : *En attendant la représentation de Charles IX.* » Les comédiens, parodiant ce ton de hauteur, lui répondirent « qu'ils avaient l'intention de suivre les ordres qui leur seraient donnés par ceux qui en avaient le droit » ; et Chénier écrivit au revers de cette impertinente réplique : « La Comédie-Française aura la bonté de retirer de l'affiche et de son répertoire la tragédie dont il s'agit, et toutes celles du même auteur (1). »

Cette menace de retirer son ouvrage aux comédiens qui l'avaient reçu ne devait devenir sérieuse que lorsque ceux-ci cessèrent d'être les seuls à pouvoir le jouer. De leur côté, les comédiens, ayant monté, étudié la pièce, avaient assez de raisons pour ne pas prendre au mot le poète. Le grand succès de l'ouvrage enfin représenté dut effacer pour quelque temps le souvenir des phrases aigres-douces antérieurement échangées : par l'aliment qu'elle offrit aux passions politiques, la tragédie de *Charles IX* ramena au théâtre le public qui tendait à le délaisser : elle fit retrouver aux comédiens « les temps fructueux du *Mariage de Figaro* (2) » ; ils avaient pu voir d'ailleurs, par une tragédie de *Marie de Brabant* (3) représentée au mois de septembre (4) sur leur scène, qu'il ne suffisait pas, pour faire réussir une pièce, d'un sujet national et de quelques vers de circonstance plus ou moins adroitement intercalés (5) ;

(1) V. aux Archives de la Comédie-Française les pièces datées du 16 oct. 1789.

(2) V. les *Mémoires* de l'acteur Fleury, tome IV.

(3) Marie de Brabant, seconde femme de Philippe III dit le Hardi.

(4) Le 9 sept. 1789 (pour la première fois). — La pièce, reçue par les comédiens le 4 mai 1788, avait été d'abord interdite. — Elle n'eut aucun succès.

(5) Ceux-ci, par exemple, intercalés par l'auteur (Imbert) au

ils purent comparer, pendant les mois de novembre et de décembre, les recettes élevées de *Charles IX* aux recettes toujours inférieures et souvent dérisoires (1) de leur répertoire habituel ou de certaines autres nouveautés. Chénier, de son côté, avait l'orgueil de ses grosses recettes : ce fut justement une question de recette qui, au mois de janvier, le fit entrer en guerre avec les Comédiens.

Une représentation de *Charles IX*, — la vingt-cinquième — fut donnée au profit des pauvres le vendredi 15 janvier 1790. Elle ne produisit qu'une somme assez faible. Les réflexions ironiques d'un journaliste (2) sur la pauvreté d'une recette « de 1.200 livres » (3) piquèrent l'amour-propre de Chénier. Il y répondit dans la *Chronique de Paris* (4) : il indiquait d'abord que la

mois d'août 1789, (comme le furent dans *Charles IX* les allusions prophétiques à la prise de la Bastille) :

Puisse un roi, quelque jour, l'idole de la France,
De l'hydre féodale abattre la puissance,
Et voir l'heureux Français sous une seule loi,
Au lieu de vingt tyrans, ne servir qu'un bon roi !

Le public applaudit et fit répéter ces vers ; mais la pièce fut assez vite abandonnée. — Elle fut reprise, il est vrai, en mars 1790.

(1) Elles sont parfois de 172, 175, 179, 165 livres, entre deux représentations de *Charles IX*. — *Rodogune* ou *Athalie*, *le Barbier de Séville* ou *le Mariage de Figaro* atteignent ou dépassent 2.000 livres, tandis que *Charles IX* reste aux environs de 4.000. — *Le Paysan magistrat*, une nouveauté donne 2.583 livres à la première représentation (10 déc.), mais 714 seulement à la seconde.

(2) Dans *le Spectateur national*. Chénier parle de cette feuille et de son principal rédacteur, M. de Charnais, « écrivain très inférieur à la classe médiocre », — dans une des notes jointes à son *Epître aux mânes de Voltaire*.

(3) L'article disait : «... On devait croire que cette tragédie, qui a attiré dans ses premières représentations une si grande affluence, en attirerait une aussi grande quand il s'agirait de bienfaisance et d'humanité. Cet espoir a été trompé. Le chef-d'œuvre national qui a produit tant d'argent, tant échauffé d'esprits, tant occasionné de querelles de vanité ou d'anti-patriotisme, a produit à peine une recette de charité de 1.200 livres...»

(4) Lettre aux auteurs de *la Chronique de Paris*, 18 janvier 1790

recette avait été réellement de 1.800 livres environ, non de 1.200 ; et il ajoutait :

« Il est également faux que *Charles IX* n'ait attiré une grande affluence que dans ses premières représentations, comme on semble l'insinuer. L'affluence s'est toujours soutenue. La recette de la vingt-quatrième représentation, donnée la surveille de la vingt cinquième, a passé 4.200 livres, et beaucoup de gens venus pour voir la pièce n'ont pas trouvé de place. La recette de la suivante n'aurait pas été moins considérable si la vingt-cinquième représentation avait été annoncée quelques jours d'avance, comme toutes les représentations de pièces nouvelles le sont à tous les spectacles, surtout quand la recette est destinée à un usage respectable ; mais la pièce avait été affichée le jeudi pour le lundi suivant, et n'a été affichée pour le vendredi soir que le vendredi matin. »

Les Comédiens-Français, dans une réplique publiée par *le Journal de Paris* (1), avouèrent qu'en effet, comptant sur la popularité de la pièce, ils avaient, contre l'usage, annoncé la veille seulement et affiché seulement le jour même la représentation de *Charles IX* pour le vendredi soir ; mais ils soutenaient que l'auteur, consulté, leur avait laissé toute liberté d'agir ainsi. Chénier, sans doute, s'il avait été averti expressément (2) de cette dérogation à l'usage, avait dû se flatter qu'elle tournerait à son honneur: déçu, il la reprocha aux comédiens ; il leur en voulut d'avoir failli compromettre le renom de sa pièce ; il les soupçonna peut-être d'avoir cherché à hâter le moment où, par suite des insuffisances de recettes prévues dans leurs règlements, ils deviendraient seuls propriétaires de l'ouvrage (3). Il leur marqua sa colère en

(1) Datée du 20 janvier.

(2) Les expressions des comédiens dans leur lettre du 20 janvier n'impliquent pas qu'un avis formel lui en eût été donné.

(3) Il leur attribua plus tard expressément cette intention, dans une autre occasion. — V. ci-dessous § 5.

leur retirant sa pièce. Il déclarait qu'il ne la leur rendrait qu'à la condition « qu'ils en donneraient au profit « des pauvres une nouvelle représentation annoncée « plusieurs jours d'avance » (1).

Les comédiens furent blessés de cette condition que leur imposait l'auteur avec la publicité de *la Chronique de Paris*. « Il était réservé, — écrivirent-ils sur un « ton assez aigre dans *le Journal de Paris* (2), — il était « réservé sans doute à M. Chénier de s'ériger publi- « quement en directeur de *nos* bienfaits. Nous pour- « rions lui faire observer que rien ne s'opposait à ce « qu'il disposât à son gré de sa rétribution d'auteur en « faveur des pauvres : c'est la première fois que la bien- « faisance semble nous être commandée. Nous pourrions « dire que la publicité, qui n'ajoute rien aux aumônes, « en diminue quelquefois le mérite ; mais le respect dû « au public, qui se porte en foule aux représentations « de *Charles IX*, et plus encore le plaisir d'offrir de nou- « veaux secours aux malheureux lui répondaient de « notre consentement : à huit jours donc la représenta- « tion de *Charles IX* au profit des pauvres. Cet avertisse- « ment prématuré pourra la rendre plus fructueuse. »

Elle le fut, en effet (3), beaucoup plus que celle du 15 janvier. Elle produisit 4.660 livres, au lieu de 1.800 ; et Chénier put triompher de cette différence. Il la fit ressortir dans une lettre adressée au *Journal de Paris* (4), en joignant à cette constatation victorieuse une appréciation méprisante de la lettre antérieure des comédiens, dont certaines insinuations l'avaient piqué ; il venait, d'ailleurs, d'adresser au district des Cordeliers, — pour les pauvres de ce

(1) C'est la fin de sa lettre du 18 janv. à *la Chronique de Paris*.
(2) C'est leur lettre du 20 janvier.
(3) Ce fut la 26e représentation de *Charles IX*, le mercredi 27 janvier.
(4) Où avait paru le lettre des comédiens, du 20 janvier.

district, qui était le sien (1), — une somme de 800 livres, formant sa part de la recette des deux représentations réunies (2) ; et dans sa lettre au *Journal de Paris*, il ne manquait pas de faire connaître au public cette destination donnée par lui à ses droits d'auteur : c'était sa réponse (3) à l'observation des comédiens, « qu'il avait pu à son gré disposer de sa rétribution d'auteur en faveur des pauvres (4) ». Il avait même mis une certaine coquetterie à dépasser, — « de fort peu de chose », disait-il, — le produit réel de cette rétribution.

Cependant, cet échange public de propos blessants avait dû rendre assez aigres ses rapports avec les comédiens. Et la discorde se mit, bientôt, parmi les comédiens eux-mêmes (5). Ceux-ci avaient, pour la plupart, des sentiments d' « aristocrates » : ils étaient intéressés à la conservation de leurs privilèges, que la Révolution menaçait d'emporter avec les autres traces de l'ancien régime : la liberté des théâtres était ardemment réclamée par de nombreuses brochures, et l'Assemblée nationale allait, bientôt, la décréter. Talma, que la faveur croissante du public, depuis qu'il s'était révélé dans le rôle de Charles IX (6),

(1) Il était membre de l'Assemblée de ce district ; il fit pour elle, le 29 avril 1790, un « rapport sur l'établissement de l'Opéra ». (T. IV des *Œuvres*.)

(2) V. sa lettre au président du district, et la réponse du vice-président, imprimées à la suite de *Charles IX*.

(3) Il déclara même plus tard que le produit de ses droits d'auteur dans les représentations de *Charles IX* serait pour les pauvres pendant toute sa vie. (V. sa lettre du 26 juillet 1790 au président du district des Cordeliers).

(4) Les comédiens avaient même fait remarquer que Chénier, après avoir abandonné en faveur des pauvres ses droits d'auteur sur la représentation du 15 janvier, les avait néanmoins réclamés.

(5) Les *Mémoires* de Fleury indiquent que, avant 1789 même, il y avait déjà parmi les Comédiens-Français les *rétrogrades* et les *avancés*, les uns tenant pour Calonne, les autres pour Necker : mais la division en deux camps ne devint sérieuse qu'en 1790.

(6) Saint-Fal, à qui Chénier avait d'abord offert le rôle, l'avait refusé.

désignait à la jalousie de ses camarades, acheva de les indisposer contre lui en affichant ses opinions de « patriote ». Le sentiment de sa valeur lui faisait subir avec impatience les règlements que ses camarades plus anciens opposaient à ses précoces ambitions. Chénier, le poète patriote, et Talma, l'acteur patriote, qui, par son jeu expressif et hardi, n'avait pas peu contribué au grand succès de *Charles IX*, se trouvèrent ainsi alliés contre les « aristocrates » de la Comédie. Talma, d'ailleurs, n'était pas isolé dans son opinion parmi les comédiens. Dugazon, l'acteur comique, qui « s'était fait le Saint-Jean-Baptiste de ce nouveau Messie (1) », Mme Vestris, sœur de Dugazon, — une autre comédienne nommé Desgarcins, — formèrent avec lui ce que l'on appela « l'escadron rouge » de la Comédie-Française, en face du parti des « noirs » dirigé par Naudet.

Au mois d'avril 1790, Talma, en sa qualité de dernier sociétaire admis, devait lire devant le public le discours d'usage pour la réouverture de l'année théâtrale après la clôture de Pâques. Chénier lui composa un discours dont il fit une sorte de manifeste, à la fois politique et littéraire, en faveur du théâtre national inauguré, selon lui, avec *Charles IX*. Le morceau fut soumis à Bailly, qui en jugea, paraît-il, le ton un peu trop haut, mais déclara « ne pas en empêcher » la lecture (2). La majorité des comédiens, qui avait peut-être compté sur le *veto* de Bailly, ne voulut pas permettre

— non comme un mauvais rôle, est-il dit dans les *Mémoires* de Fleury, mais comme un rôle peu dans ses moyens, — et, d'après les mêmes *Mémoires*, avait lui-même désigné Talma comme plus apte à le jouer.

(1) Expression des *Mémoires* de Fleury (Dugazon prétendait avoir contribué par ses conseils à former le talent de Talma).

(2) V. Hallays-Dabot, *la Censure théâtrale*. — Chénier dit, dans une note à son discours, que « le maire de Paris n'y avait rien trouvé de répréhensible ».

que le discours fût prononcé. Ils pensaient, sans doute, avoir assez témoigné de leur zèle civique en s'intitulant *Théâtre de la Nation* (1) : ils pouvaient craindre, en paraissant adopter pour leur scène un programme tracé par Chénier, de s'aliéner une partie — la mieux payante — de leur public. Si la tragédie de *Charles IX* leur avait procuré de belles recettes, elle avait provoqué, de la part des habitués des loges, un mouvement de désabonnement qu'il leur importait d'enrayer (2). Etait-ce une considération de ce genre qui les avait déterminés à représenter, le 12 février, une tragédie de *Louis XII*, offrant avec *Charles IX* le double et bienfaisant contraste (3) d'un roi « Père du Peuple » et d'un cardinal vertueux ? Elle put les décider, en tout cas, à écarter le discours composé pour Talma par Chénier.

Le soir de la réouverture, qui se fit le 12 avril avec *Phèdre*, Naudet lut un discours de sa façon, modeste et sans fracas (4); parmi le public, des gens demandaient à grands cris la lecture du discours de Chénier, qui leur avait été distribué à la porte du théâtre. Chénier y avait joint une note où il disait : « Les Comédiens-« Français n'ont pas voulu permettre à M. Talma de pro-« noncer ce qu'on va lire, et M. le Maire de Paris n'y a « rien trouvé de répréhensible... Quelques personnes

(1) Ils prirent, à la fin de 1789, ce titre sur leurs affiches, mais il était employé, même par eux, auparavant. « En rouvrant le Théâtre de la Nation. . » disait Talma au public dans son discours pour la rentrée de Pâques en 1789 (20 avril). Le titre de *Comédiens ordinaires du Roi* fut conservé concurremment avec celui de Théâtre de la Nation sur leurs affiches jusqu'à la fuite de Varennes (juin 1791).

(2) « Cette tragédie a fait perdre à la Comédie 162.489 livres de petites loges par an »,dit une note manuscrite aux Archives de la Comédie-Française.

(3) Sans compter celui des sifflets qu'elle recueillit et qui ne permirent même pas de l'achever. — L'auteur s'appelait Ronsin.

(4) Etienne et Martainville en donnent le texte, que l'on trouve aussi au *Moniteur* du 15 avril 1790.

« de la Comédie sont tourmentées de vapeurs aristocra-
« tiques ; mais aux grands maux les grands remèdes. »
La querelle s'envenimait ainsi entre les comédiens et l'auteur de *Charles IX*.

Charles IX avait été donné cinq fois seulement pendant les sept semaines qui s'écoulèrent entre les incidents de la fin de janvier et la clôture du 20 mars. La trente-deuxième représentation, annoncée après la rentrée pour le 19 avril, et successivement remise au samedi 24, puis au 1er mai, ne fut donnée que le samedi 8 mai. Les recettes, depuis le mois de mars (1), avaient cessé d'atteindre 3.000 livres ; la trente-troisième représentation (le samedi 26 mai) n'en produisit que 1.632. Les grosses recettes étaient pour d'autres pièces, pour l'*Œdipe* de Voltaire (2), où les comédiens essayaient de faire diversion, « par la vieille gloire de Larive, à la gloire naissante de Talma » ; — pour *la Mort de César* (3), ou pour *le Comte de Comminges*, alors représenté pour la première fois (4). Chénier jugea que les chaleurs de l'été feraient tort aux recettes de son *Charles IX*, comme aussi au succès de son *Henri VIII*, dont les comédiens, depuis le 19 avril, annonçaient la prochaine représentation. Il se plaignait que les comédiens, ayant commencé à répéter *Henri VIII* au mois de janvier, en eussent ensuite interrompu les répétitions pour faire passer avant leur tour « cinq ou six pièces nouvelles », en sorte que l'ouvrage, qui pouvait être représenté au commencement de février,

(1) Il faut tenir compte de ce fait que la pièce venait justement alors de paraître imprimée.

(2) Le 4 mai. — Sur la grande affluence qu'attira la rentrée de Larive dans cette pièce, v. la *Correspondance* de Grimm ; et, pour les négociations entamées par les Comédiens pour la rentrée de Larive, et auxquelles fut mêlé l'abbé Gouttes, alors président de l'Assemblée nationale, v. les *Mémoires* de Fleury.

(3) Le 10 mai (recette de 5.476 livres).

(4) Le 14 mai. L'auteur était Baculard d'Arnaud.

se trouvait prêt seulement « pour la fin de mai » (1). Sur sa demande formelle (2), les comédiens retirèrent de l'affiche *Henri VIII* en même temps que *Charles IX* ; il leur offrit même de leur acheter la « décoration faite pour *Henri VIII* », ce qui indiquait chez lui l'espérance, dès lors, de faire jouer cette pièce sur une autre scène ; quant à *Charles IX*, il déclarait simplement « que son intention n'était pas que les représentations en fussent continuées pour le moment (3) ».

IV

Chénier jugea cependant que son *Charles IX* ne pouvait pas manquer aux fêtes de la Fédération. En même temps qu'il composait pour le 14 juillet 1790 un hymne civique (4), il adaptait sa tragédie aux circonstances du jour en « ajoutant dans le rôle du chancelier de L'Hospital quelques vers relatifs à cette auguste cérémonie » (5). Sans hésiter, et se disant « pressé de tous côtés, par des amis de la liberté, de « faire donner dans ce moment quelques représenta- « tions de *Charles IX* », il invita (6) les comédiens à « annoncer sur leur affiche la trente-quatrième repré-

(1) V. aux Archives de la Comédie-Française, sa lettre du 18 mai.

(2) Il avait d'abord (le 15 mai) demandé simplement un délai pour *Henri VIII ;* sur le refus des comédiens, il demanda le retrait de la pièce (le 18 mai).

(3) V. sa lettre du mardi 18 mai aux comédiens. (Archives de la Comédie-Française.)

(4) Son hymne ne fut d'ailleurs pas chanté alors dans la fête officielle. (V. *les Révolutions de Paris* du 24 juillet.)

(5) V. sa lettre de juillet 1790 aux comédiens dans *la Revue rétrospective.*

(6) Sa lettre doit sans doute être datée du 9 juillet ; il y a aux Archives de la Comédie-Française une pièce, datée du 10, qui semble écrite à propos de cette lettre.

« sentation de sa pièce » : « Vous ne sauriez, leur « écrivait-il, mieux marquer votre patriotisme qu'en « donnant la seule tragédie vraiment nationale qui « existe encore en France. » Les comédiens n'avaient aucune raison pour vouloir être agréables à un poète qui leur avait déjà suscité « tant de tracasseries (1) » : ils étaient plutôt disposés à une certaine déférence pour les ordres, plus ou moins précis, des gentilshommes de la chambre (2) à l'égard d'une pièce que la cour n'aimait pas. Ils parurent d'abord ignorer la demande de Chénier. Celui-ci la leur rappela par une nouvelle lettre (du 13 juillet), déclarant qu'en cas de refus « il « ferait très incessamment représenter sa tragédie sur « un autre théâtre public », et qu'à défaut d'une réponse immédiate « il interpréterait leur silence comme « un refus ». Les comédiens lui répondirent (3) en se retranchant derrière leurs règlements pour ne pas reprendre avant son tour une pièce qu'il avait lui-même retirée (4). Chénier cessa alors de solliciter personnellement la représentation de sa pièce : mais les comédiens trouvèrent, derrière l'auteur de *Charles IX*, une partie du public, ayant pour organes Danton et Mirabeau.

(1) C'est leur expression dans un « projet de mémoire », du 10 juill. (Arch. de la Com.)

(2) Ceux-ci, en tout cas, n'avaient nullement besoin d'intervenir pour faire interrompre, au mois de mai, les représentations de *Charles IX*, comme le dit le rédacteur des *Mémoires* de Fleury, et après lui M. Hallays-Dabot, dans son ouvrage sur *la Censure* : nous avons vu que la question alors avait été réglée entre Chénier et les comédiens ; et ceux-ci rappelaient à Chénier, dans leur lettre du 13 juillet, qu'il avait lui-même (le 18 mai) retiré son *Charles IX*, affiché pour le samedi suivant.

(3) V. aux Archives de la Comedie-Française le texte de leur lettre (du 13 juillet), imprimé d'ailleurs dans *la Revue rétrospective*.

(4) « Lorsque vous l'avez retirée, écrivaient-ils, nous avons cru devoir vous avertir que nous ne serions libres de la reprendre qu'après les autres pièces qui sont dans le même cas, et dont le rang de reprise est fixé avant la reprise de la vôtre par l'époque même de leur (première) représentation. »

Le 13 juillet au soir, un groupe de fédérés de divers départements (1), réunis au café de Foy, écrivait aux Comédiens-Français pour leur désigner *Charles IX* parmi plusieurs pièces nouvelles (2) qu'ils tenaient à voir représenter, ne les ayant pas encore vu jouer chez eux, en province, ou « ne les ayant vues que défigurées par de mauvais acteurs (3) » : « Il faut, leur disaient-ils, « vous persuader que ce n'est point en jouant Corneille, « Racine, Voltaire, que vous attirerez la foule et que vous « soutiendrez la concurrence des pièces patriotiques des « autres théâtres... Nous avons huit jours à passer à « Paris, et nous ne les emploierons pas à voir *Didon* « et *Zaïre* » (4). — Les comédiens répondirent courtoisement à cette lettre (5) par des raisons semblables à celles qu'ils avaient données à Chénier : ils ne mirent pas *Charles IX* sur leur affiche. Ils préférèrent, donnant satisfaction à d'autres demandes (6), « présenter aux yeux de la Nation des rois aimant le peuple et des peuples aimant leurs rois (7) » : ils jouèrent, — comme pour les opposer à la tragédie nationale selon Chénier, — *Gaston et Bayard, le Siège de Calais*, ces pièces de

(1) Marseille, Aix, la Rochelle, Besançon, Nîmes, Montpellier, etc.

(2) Ils désignaient *Charles IX*, *le Comte de Comminges*, *l'Honnête Criminel*, *les Dangers de l'opinion*, *Barnevelt*, *Epiménide*, en remerciant la Comédie de leur offrir quelques-unes de ces pièces (déjà jouées ou affichées), mais ils réclamaient *Charles IX* et surtout *les Dangers de l'opinion* (de Laya).

(3) *Charles IX* avait dû, dès lors, être joué en province ; M. Hallays Dabot indique que la pièce avait été interdite à Besançon par le maire de cette ville.

(4) La *Didon* de Lefranc venait d'être jouée le 12 ; *Zaïre* était affichée pour le 14.

(5) V. les *Mémoires* de Fleury (tome IV, chap. IV, édition de 1835).

(6) *Gaston et Bayard* fut affiché pour le vendredi 16 (avec *Epiménide*) et pour le samedi 17 (avec *le Legs*) comme spectacle « demandé par MM. les Députés des différents départements » ; *le Siège de Calais* (avec *Momus aux Champs-Elysées*) pour le 19, comme « spectacle demandé par les gardes nationaux du district de Calais ».

(7) V. leur projet de mémoire daté du 10 juill. (aux Archives de la Comédie-Française.)

De Belloy que l'auteur de *Charles IX* (1) avait dénoncées comme infectées de l'esprit de servitude et d'aristocratie ; ils accompagnaient ces tragédies de petites pièces de circonstance, comme *le Réveil d'Epiménide* (2), *Momus aux Champs-Elysées* (3), qui donnaient une inoffensive tournure d'idylle à l'éloge de la Révolution. Aussi le rédacteur patriote des *Révolutions de Paris* se plaignait-il que le choix de ces pièces eût été dicté par la cour « pour planter le *royalisme* dans le cœur « des fédérés, ou pour leur arracher des démonstra-« tions *royalistes* qui pussent intimider les *patriotes* (4) ».

Les « patriotes » n'oubliaient pas *Charles IX*. Deux députés du district des Cordeliers (5) apportèrent à la Comédie-Française une lettre de Danton (6), président du district, demandant, « pour les circonstances présentes, plusieurs représentations de *Charles IX* » : les comédiens lurent aux députés la réponse qu'ils avaient déjà faite à Chénier, et leur firent reconnaître « que « Chénier n'était pas dans son droit en demandant, pour « le moment, une reprise de sa pièce » (7). Ils eurent de même, à expliquer les particularités de leurs règlements à Mirabeau, qui leur demandait au nom des Fédérés de Provence (8) une représentation de *Charles IX* (9) : mais Mirabeau leur répondit qu'il se chargeait

(1) Dans sa brochure sur *la Liberté du théâtre* et dans son *Discours sur « Charles IX »*.

(2) Jouée pour la première fois le 1er janv. 1790.

(3) Jouée pour la première fois le 14 juillet.

(4) V. *les Révolutions de Paris* du 24 juillet.

(5) Nous avons déjà dit que Chénier était membre de l'assemblée de ce district.

(6) La lettre est datée du 17 juillet. (V. la *Revue rétrospective*.)

(7) V. la *Revue rétrospective*, et, aux Archives de la Comédie-Française, une pièce datée du 23 juillet.

(8) Lettre de Mirabeau datée du 17 juillet (*Revue rétrospective*).

(9) Selon les *Mémoires* de Fleury, Mirabeau aurait fait cette demande dans une visite aux comédiens, peu *avant* le 14 juillet (le 11, d'après a suite des *Mémoires*) : cette entrevue du grand orateur avec les comédiens est racontée longuement et avec des détails fort vraisembla-

de lever toutes les difficultés exposées par eux (1) ; il ajoutait qu'il comptait sur *Charles IX* pour le mercredi suivant (2), et « qu'il osait engager la Comédie à ne « pas compromettre par un refus l'opinion de son pa- « triotisme ».

Le mercredi se passa, sans que *Charles IX* fût joué. Les Comédiens donnèrent ce jour-là *le Comte de Comminges* ; ils affichèrent pour le vendredi la même pièce avec *la Partie de chasse de Henri IV*, comme un « spectacle demandé par les députés d'Aix ». Ils avaient dit à Mirabeau que, sur la question de *Charles IX* ils ne voulaient céder qu'au vœu nettement prononcé du public: Mirabeau « repandit leur réponse » (3), et le « vœu du public » se manifesta.

Le spectacle du jeudi 22 juillet se composait d'*Alzire* et du *Réveil d'Epiménide*. La représentation d'*Alzire* fut tranquille, mais les comédiens devaient prévoir quelque manifestation : ils savaient que Chénier avait fait prendre par son valet une quarantaine de billets de parterre. Chénier, ce soir-là, avait réuni à un dîner au Palais-Royal ses amis, notamment Palissot et Talma, avec une douzaine de gardes nationaux. Après la fin d'*Alzire*, une « cabale s'agita » dans la salle du Théâtre-Français. Comme le rideau se levait pour *Epiménide*, un spectateur monte sur une banquette, demande la parole, et, malgré les protestations d'une partie de la salle, parvient à lire une assez longue requête redigée « en termes fort patriotiques » et réclamant *Charles IX*

bles ; mais les conditions dans lesquelles ont été rédigés les *Mémoires* de Fleury ne permettent pas d'admettre ce récit sur leur seule autorité.

(1) On voit par la lettre de Mirabeau que les comédiens avaient exprimé la crainte « que Chénier ne voulût pas donner sa pièce » : ils pouvaient affecter cette « crainte » en raison du refus qu'ils avaient déjà opposé à la demande du poète.

(2) Sa lettre est datée du lundi 19.

(3) Il le dit lui-même dans une lettre publique adressée, quelques jours plus tard, à Talma.

au nom des fédérés provençaux. Malgré quelques « Non ! » qui se font entendre, la demande est bruyamment appuyée. Naudet était en scène, avec Talma et Mlle Lange, pour commencer *Epiménide*. Il entame des explications, — celles, sans doute, qui avaient déjà été données aux délégués de Danton et à Mirabeau ; et, comme les cris augmentent, il ajoute des raisons plus décisives : il fait valoir l'impossibilité matérielle de jouer *Charles IX*, à cause de la maladie de deux des acteurs, Mme Vestris et Saint-Prix, tenant les rôles de la reine-mère et du cardinal (1). Le public continue à protester : plusieurs voix « prononcent les noms de ceux qui, disait-on, réglaient la conduite de la Comédie-Française, et faisaient du répertoire un instrument de leurs passions » (2). Talma intervient alors : il déclare que Mme Vestris, effectivement incommodée (3), ne l'est pas au point de ne pouvoir obtenir de son patriotisme l'effort nécessaire pour jouer, et que le rôle de Saint-Prix (4) pourra être lu. Le tumulte s'apaise sur cette assurance, malgré l'insistance de quelques spectateurs qui réclament la confirmation, par la société entière, de la promesse de Talma. *Epiménide* peut s'achever assez tranquillement. Mais après le spectacle, une vingtaine de spectateurs montent au petit foyer de la Comédie-Française, se disant députés par le public pour demander la promesse formelle, au nom de la société, de jouer *Charles IX* : ils avaient à leur tête Danton, parmi eux Camille Desmoulins. Les acteurs, dans leurs loges, se déshabillaient. Dazincour et Naudet paraissent dans le foyer envahi, pour répondre aux

(1) Naudet lui-même jouait, dans *Charles IX*, le rôle de Coligny.

(2) V. les *Mémoires* de Fleury.

(3) Elle avait avisé les Comédiens de son indisposition au commencement de la semaine, en refusant les rôles qu'on lui proposait de jouer.

(4) Saint-Prix était malade d'« un érésypèle à la jambe ». (*Mém.* de Fleury.)

prétendus délégués du public : ils font connaître le « caractère d'improbité et les menées de Chénier », et, sur ce terrain, ne trouvent point, parmi les manifestants, de contradicteurs bien empressés. Mais Talma survient, escorté de Chénier lui-même, de Palissot et de quelques autres. La discussion recommence. Chénier nie plusieurs des faits qui lui sont reprochés par les comédiens. Palissot déclare qu'il faut en tout cas jouer *Charles IX*, que tous les rôles qui ne sont pas prêts pourront être lus au besoin : il se propose lui-même pour lire le rôle du cardinal de Lorraine. Dazincour et Naudet s'étant retirés, Talma jure aux fédérés provençaux qu'il ne reparaîtra dans aucun rôle avant d'avoir joué dans *Charles IX* : des bravos accueillent sa déclaration, et la bande des députés s'en retourne ; — avant de se séparer, une partie d'entre eux, avec Talma et Chénier, se rend encore chez Mme Vestris pour obtenir d'elle, malgré son indisposition, la promesse de jouer.

Le lendemain matin, les Comédiens-Français adressèrent à Bailly une relation « des scènes violentes, indécentes, que Chénier leur avait suscitées » (1). Ils savaient que les manifestants de la veille, s'étant donné rendez-vous dans un café du Palais-Royal, devaient revenir en corps à la Comédie-Française pour y prendre la promesse formelle de jouer *Charles IX*. Ils exposèrent au maire leur « sinistre » embarras : Talma avait *juré* de ne jouer aucun rôle avant celui de Charles IX, et il devait jouer dans *le Comte de Comminges* affiché pour le soir même. Ils faisaient appel à la « sagesse » de Bailly, lui demandant de donner des ordres propres à « faire disparaître les craintes qui les agitaient » (2).

(1) V. cette lettre à Bailly (23 juillet) dans la *Revue rétrospective*.

(2) Ils rédigeaient, le même jour, un avis « aux amis de l'ordre, de la vérité et de la justice », dans lequel ils visaient surtout la conduite

Ce fut sans doute la « sagesse » de Bailly qui leur indiqua comme solution de donner *Charles IX* le soir même, avant *le Comte de Comminges* (1). Les fédérés des départements purent ainsi, tardivement, « jouir de cet ouvrage si patriotique (2) ». Grammont lut le rôle du cardinal de Lorraine ; Talma, dans celui de Charles IX, fut plus acclamé que jamais (3); quelques vers de la pièce furent un peu « ballottés (4) » entre les deux camps opposés du parterre ; mais la représentation se fût achevée sans trouble, si quelques spectateurs n'eussent provoqué des protestations dans la salle en s'obstinant, contre l'usage, à garder sur la tête « leurs civiques chapeaux ronds (5) » : Danton, le plus déterminé d'entre eux dans son attitude de défi, fut arrêté et conduit à l'Hôtel de Ville.

V

C'était Talma qui, par ses paroles inconsidérées, avait rendu le plus désagréable aux autres comédiens l'embarras de leur refus prolongé de jouer *Charles IX*. Il ne voulut pourtant pas se laisser représenter comme ayant fomenté une cabale pour forcer la résistance de ses camarades. Pour se justifier d'une telle accusation,

de Chénier. (V. aux Archives de la Comédie-Française cette pièce, datée du 23 juillet.)

(1) Le registre de la Comédie-Française porte, pour cette soirée du vendredi 23 juillet : « *Le Comte de Comminges*, précédé de *Charles IX*. » (Recette, 2.254 livres.) — Chénier adressa, le 26 juillet, au district des Cordeliers (pour les pauvres) une somme de 250 livres, comme sa rétribution d'auteur pour cette représentation.

(2) Expression du vice-président du district des Cordeliers (Paré) dans sa lettre de remerciement à Chénier pour l'envoi des 250 livres (26 juillet).

(3) Il « emboursa triple salve », disent les *Mémoires* de Fleury.

(4) Expression des *Mémoires* de Fleury.

(5) Opposés aux « gothiques chapeaux à trois cornes ». (V. les *Mémoires* de Fleury.)

il invoqua publiquement le témoignage de Mirabeau. Le grand orateur lui répondit, par une lettre publique aussi (1), en prenant pour lui-même la responsabilité des manifestations qui avaient amené les comédiens à donner malgré eux la pièce de Chénier. Mais Talma eut encore d'autres torts aux yeux de ses confrères. Un article d'une feuille « patriote » (2), où il était dit que « le sieur Naudet allait gênant la liberté du théâtre, frappant MM. Talma, Chénier... », provoqua de la part du poète et de l'acteur un envoi de lettres aux journaux (3). Chénier assurait qu'il n'avait pas été frappé, — que, s'il l'avait été, il aurait su faire appel à la justice des lois; il ajoutait, d'ailleurs, qu'il était menacé de l'être : « Je me suis vu contraint de porter des pistolets pour ma défense personnelle, du moment où *Charles IX* m'a fait des ennemis de tous les vils esclaves. » Talma, lui, déclarait qu'en effet, quelques mois auparavant, un soir où l'on allait jouer *Tancrède*, il avait été frappé, avant le lever du rideau, par Naudet, et que depuis ce temps il se croyait obligé de porter des armes par précaution contre « les noirs de la Comédie-Française ». La Comédie délibéra sur le cas de Talma, et décida de ne plus jouer avec lui (4). Lorsque cette délibération fut connue du public, le cri des « patriotes » se déchaîna contre les comédiens. On les traita d'« aristocrates », et leur conduite d'« incivique » (5) ; on les accusa d'avoir agi par jalousie envers

(1) Etienne et Martainville donnent le texte de ces deux lettres. Celle de Mirabeau commence ainsi : « Oui, certainement, Monsieur, vous pouvez dire que c'est moi qui ai demandé *Charles IX* au nom des Fédérés de Provence, et même que j'ai vivement insisté..., etc. »

(2) Etienne et Martainville désignent *les Révolutions de France et de Brabant* : c'était, comme on sait, le journal de Camille Desmoulins.

(3) On trouve le texte des deux lettres dans Etienne et Martainville.

(4) Le procès-verbal de cette délibération, avec l'exposé des faits, fut adressé à Bailly.

(5) V. les *Mémoires* de Fleury.

un camarade trop applaudi ; Talma eut pour lui, sans compter les amis de son talent, tous les chercheurs de désordre. Une manifestation s'organisa pour réclamer l'acteur, comme précédemment on avait réclamé la pièce de Chénier.

Le 16 septembre, au lever du rideau, comme le cri des spectateurs demandant Talma empêchait la représentation de commencer, les comédiens firent annoncer qu'ils rendraient compte le lendemain « des motifs pour lesquels Talma était éloigné de la scène ». Le lendemain, en effet, l'acteur Fleury, semainier, se présenta pour dire que « Talma ayant trahi les intérêts de la Société, la Société avait arrêté de n'avoir plus aucun rapport avec lui ». Des huées, des cris, des sifflets, accueillent cette déclaration ; et l'acteur Dugazon, partisan de Talma, s'élançant en scène, vient crier au public que tout le crime de Talma était d'avoir dit, aux fêtes de la Fédération, qu'on pouvait jouer *Charles IX*. Le tumulte redouble alors ; on demande la lecture de la délibération même prise contre Talma; une bruyante discussion s'engage dans la salle : un journaliste, Suleau, « monte sur une banquette, de sa voix de clairon « commande le silence, contrefait le président de l'As- « semblée nationale, donne la parole à l'un et à l'au- « tre, distribue des rappels à l'ordre (1)... » Cependant Fleury reparaît, essaie de lire la délibération concernant Talma : il est interrompu par le bruit ; les loges se dégarnissent, le parterre semble vouloir faire irruption sur la scène ; Fleury fait chercher Dugazon pour commencer *l'École des Maris*, spectacle du jour (2), mais Dugazon a disparu ; et, à défaut de

(1) V. les *Mémoires* de Fleury.

(2) Avec *le Barbier de Séville*. — La veille, on jouait le *Spartacus*, de Saurin.

la pièce de Molière, c'est à la force armée qu'on a recours pour rétablir l'ordre. — Chénier, dans une lettre publiée par lui au sujet de ces incidents (1), affecta de s'indigner « que l'on eût ainsi fait taire, « par un moyen brutal, les justes réclamations d'un « public qui payait » : des étrangers, des Anglais, de passage à Paris (2), lui avaient, disait-il, exprimé leur étonnement « sur cette étrange façon de pratiquer la liberté ».

Le lendemain de cette tumultueuse soirée, Bailly manda les comédiens à l'Hôtel de Ville, pour leur reprocher de n'avoir pas suivi le conseil qu'il leur avait déjà donné (3) de ne pas se séparer de Talma. Il n'y eut rien de conclu dans cette audience ; mais, le jour même (18 septembre), un arrêté du Conseil de Ville (4), qui fut placardé dans Paris, enjoignit aux Comédiens de jouer avec Talma. Les comédiens, prétendant avoir le droit d'ordonner selon leurs règlements les affaires de leur Société, firent connaître au Conseil de Ville (5) leur refus d'obéir ; une nouvelle délibération de la Commune (24 septembre), confirmant l'arrêté du 18, demandait à Talma et aux Comédiens de produire avant trois jours leurs mémoires respectifs, et, en attendant que l'affaire fût examinée dans le fond, ordonnait à la Comédie

(1) V. le texte de cette lettre dans Etienne et Martainville.

(2) Il faut noter qu'André Chénier venait justement alors de rentrer en France (en août 1790), après un séjour de trois années (comme secrétaire d'ambassade) en Angleterre.

(3) V. Etienne et Martainville. — La loi du 13 janvier 1791 sur les théâtres (V. ci-dessous, p. 77) devait régulariser les rapports entre la Municipalité et la Comédie, tels qu'ils existaient *en fait* depuis le 14 juillet 1789, — en plaçant les théâtres « sous l'inspection des municipalités ».

(4) Celui qu'avait organisé la loi récente du 27 juin 1790, en substituant à la division en districts (de 1789) une division en 48 sections. (V. ci-dessus, p. 43, note 1.)

(5) Par une lettre du 20 sept. (V. Etienne et Martainville).

de donner avec Talma une représentation de *Charles IX* (1). Les partisans de Talma s'impatientaient de ces lenteurs : à la représentation du 26, ils demandèrent pourquoi les Comédiens n'avaient pas encore obéi à l'arrêté du 18 : un tumulte s'ensuivit, que Bailly parvint à calmer par sa présence. Mais, les comédiens se refusant toujours à obéir aux ordres de la Commune, celle-ci ordonna la clôture de leur théâtre, « en les menaçant de toute la sévérité muni-« cipale, et de toute la colère du peuple (2) ». Ils cédèrent alors : le mardi 28 septembre, Talma « rentra victorieux » (3) dans *Charles IX*. Des précautions particulières furent prises, pour cette représentation, contre les tentatives de désordre : « Dans la salle « même, le chef de la municipalité, environné des « principaux officiers de la ville, occupait la loge du « roi, et toutes les avenues étaient gardées par de « nombreux détachements de la garde à cheval (4). » — Les Comédiens firent précéder la pièce d'une protestation de soumission et de respect pour la municipalité (5). Fut-ce pour mieux témoigner de cet esprit de soumission qu'ils se montrèrent ensuite assez empressés à remettre sur l'affiche, de leur propre mouvement, la pièce de Chénier ? Ils la représentèrent de nouveau deux jours après, le jeudi 30 septembre, et l'annoncèrent encore pour le dimanche suivant (6). Mais l'auteur et ses amis attribuèrent ce

(1) V. la *Correspondance* de Grimm, octobre 1790.

(2) V. Grimm, oct. 1790.

(3) Expression des *Mémoires* de Fleury.

(4) V. Grimm, oct. 1790.

(5) On ne leur sut pas beaucoup de gré, du côté des patriotes, de cette soumission tardive et forcée. V. *les Révolutions de Paris*, no du 2-9 oct. 1790.

(6) Il faut noter d'ailleurs que la représentation de *Charles IX*, du 28 sept., avait produit 5.261 livres, — que celle du 30 en produisit 2.640, et qu'entre les deux une représentation de *l'Ecole des Femmes* ne

zèle à de machiavéliques calculs (1). Chénier écrivit au maire de Paris pour savoir si les nouvelles représentations de *Charles IX* étaient données, comme l'avait été celle du mardi, en vertu d'ordres de la municipalité : apprenant par la réponse du maire que les comédiens avaient affiché la pièce de leur propre initiative, il les invita aussitôt à la retirer de leur annonce (2), en leur signifiant son intention de ne plus la laisser représenter sur leur scène, jusqu'au règlement de la question des théâtres par l'Assemblée nationale. Et dans une lettre (3) au *Journal de Paris* (4), il expliqua ainsi, pour le public, les motifs de sa décision :

« Selon les règlements actuels de la Comédie-Française (5), quand la recette d'une pièce n'a monté qu'à une certaine somme deux fois de suite, ou trois fois en différents temps, la pièce n'appartient plus à l'auteur, mais à la Comédie. *Charles IX* n'a jamais été dans ce cas ; mais ce qui n'est pas arrivé pourrait arriver, grâce à la bonne volonté des comédiens, qui ont un art admirable sur ce point (6). Si la chose arrivait, les pauvres, à qui j'ai cédé ma part d'auteur durant toute ma

produisait (le 29 sept.) que 174 livres : — la comparaison de ces chiffres ne fut peut-être pas étrangère à la conduite des comédiens, ni à celle de Chénier.

(1) Longuement détaillés dans *les Révolutions de Paris* (2-9 oct.) avec l'intention de justifier Chénier, devant le public, du reproche de « caprice » que lui adressaient les comédiens.

(2) Ils remplaçaient, pour le dimanche 3 oct., *Charles IX*, « retiré par l'auteur », par *Gabrielle de Vergy*.

(3) Datée du 5 octobre.

(4) Où les comédiens avaient fait insérer la lettre de Chénier qui leur interdisait de jouer sa pièce.

(5) Règlements existant depuis quelques années, et « rédigés par les auteurs eux-mêmes », disaient les comédiens pour les défendre. (V. la *Correspondance* de Grimm, novembre 1790.)

(6) Fenouillot de Falbaire venait, en ce temps même, de publier un mémoire pour se plaindre du tort que lui avaient fait les Comédiens-Français en appliquant « cet art » aux représentations de son *Honnête Criminel*. (V. *le Moniteur* du 4 octobre 1790.)— Etienne et Martainville, dans leur *Histoire du Théâtre-Français* (1802), parlent dans le même sens de cet « art » des comédiens, à propos de la pétition des auteurs dramatiques de 1790.

vie (1), se trouveraient frustrés de cette donation : ainsi, pour éviter de les voir dépouillés, j'ai dû attendre le moment où l'Assemblée nationale voudra bien prononcer sur la pétition (2) des auteurs dramatiques. »

Le retrait de *Charles IX* devait, cette fois, rester définitif : la pièce ne reparut plus sur la scène du « Théâtre de la Nation » (3). Le décret attendu par Chénier, et proclamant la liberté des théâtres en même temps qu'il établissait d'une manière plus sérieuse la propriété des auteurs dramatiques, fut rendu le 13 janvier 1791 par l'Assemblée nationale (4). La tragédie de *Charles IX*, échappant alors au monopole de l'ancienne Comédie-Française, reparut devant le public et retrouva sa popularité : elle fut jouée plusieurs fois, dans les derniers mois de 1791 (5), sur le Théâtre-Français de la rue de Richelieu, rival désormais du « Théâtre de la Nation » (6) : même après qu'il eut donné *Henri VIII* et *Calas*, Chénier resta pour le public « l'auteur de *Charles IX* », jusqu'au moment où il devint celui de *Caïus Gracchus*.

(1) V. ci-dessus, p. 60, note 3.

(2) Pétition présentée le 24 août 1790 par La Harpe, à la barre de l'Assemblée nationale.

(3) Pourtant une note du 31 janvier 1791, aux Archives de la Comédie-Française, indique une « nouvelle tentative de Chénier pour faire jouer son *Charles IX* retiré par lui », et dont il faisait redemander une représentation au bénéfice des pauvres par la Section du Théâtre-Français (il venait de transférer à cette *section*, par un acte du 28 janvier, la donation faite au *District* des Cordeliers de ses droits d'auteur sur cette pièce, tels que les fixait le décret du 13 janvier 1791). — Les comédiens répondirent qu'ils joueraient *Charles IX* si Chénier leur abandonnait sa pièce « sans condition ».

(4) Il fut sanctionné par le roi le 19 janvier, et confirmé sur certains points par un autre décret du 19 juillet suivant. — Il attribuait à l'auteur la propriété de ses ouvrages pour sa vie durant, et, pour cinq ans après sa mort, à ses héritiers.

(5) A partir du mois de septembre. — « A mon retour en France (fin de 1791), — dit Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, — il n'était plus question d'*Epiménide* (qu'on jouait en 1790)... *Charles IX* avait prévalu... »

(6) L'ancienne Comédie-Française, dont la troupe fut arrêtée et emprisonnée le 2 septembre 1793 par ordre du Comité de Salut public.

CHAPITRE III

LES TRAGÉDIES DE M.-J. CHÉNIER — DE *Henri VIII* A *Fénelon* (1791-1793).

§ I. Les tragédies de *Henri VIII* et de *Calas* (1791). — § II. Les représentations de *Caïus Gracchus* en 1792. — § III. L'auteur de *Caïus Gracchus* en 1792 dans son rôle de poète patriote. — § IV. La tragédie de *Fénelon* et les inspirations dont elle procédait.

I

Pendant plus d'une année (1), — et c'était beaucoup pour une pareille époque, — l'auteur de *Charles IX* avait occupé le public d'incidents relatifs à sa pièce. La voyant arrêtée par la censure de l'ancien régime, il l'avait fait réclamer par les « patriotes » après la prise de la Bastille, et il l'avait fait acclamer par eux peu après les journées d'octobre ; il l'avait vue, lors des fêtes de la Fédération, imposée par le même public au mauvais vouloir des comédiens, et il finissait par la mêler, comme un prétexte de plus, à la guerre entamée par l'opinion contre la « féodalité théâtrale (2) », c'est-à-dire contre le privilège de la Comédie-Française. A travers l'histoire accidentée de cette pièce se prépara, entre les « comédiens ordinaires du Roi », la scission grâce à laquelle put se constituer, après le décret sur la liberté des théâtres, une nouvelle troupe de tragédie ; et, lorsque avec celle-ci un nouveau « Théâtre-Français »

(1) Août 1789-octobre 1790.

(2) C'était l'expression qu'employait, après bien d'autres, l'acteur Saint-Clair, dans son discours pour la clôture (en 1791) du Théâtre des *Variétés amusantes*, qui allait se transformer en *Théâtre-Français*. (V. Welschinger, *le Théâtre de la Révolution*.)

s'ouvrit rue de Richelieu, ce fut avec une pièce de Chénier, — avec *Henri VIII*, — qu'elle chercha d'abord la consécration du succès. Ainsi semblait s'être liée à la jeune célébrité de Chénier et à sa prétendue rénovation de l'art dramatique, la création d'une scène destinée à refléter le progrès de l'esprit révolutionnaire et à devenir, — en face de l'ancienne Comédie-Française bientôt suspecte d'aristocratie, — le « Théâtre de la République (1) ».

La tragédie de *Henri VIII*, comme celle de *Charles IX*, se trouvait achevée (2) — et interdite — avant le début de la Révolution. — A ne considérer que le fond du sujet, il n'y avait certes pas plus de hardiesse à représenter sur la scène Henri VIII d'Angleterre faisant condamner à mort sa seconde femme coupable de n'être plus aimée, qu'il n'y en avait eu pour Thomas Corneille, sous Louis XIV, à montrer dans une de ses tragédies (3) la reine Elisabeth envoyant au supplice un favori coupable surtout de n'avoir pas pour elle assez d'amour. Mais Thomas Corneille n'avait pas vu dans son sujet l'occasion d'une attaque contre le pouvoir arbitraire. Le comte de Guibert, — ce militaire homme de lettres qui s'était fait connaître par une tragédie sur *le Connétable de Bourbon*, et qui mourut académicien en 1790, — avait écrit aussi une tragédie sur le sujet d'*Anne de Boulen* (4), sans y mêler de maximes ni d'in-

(1) Ce fut ainsi qu'elle s'intitula après la proclamation de la République.

(2) Elle avait été lue aux Comédiens-Français le 14 février 1789, — et reçue par eux à l'unanimité moins une voix (d'après les Archives de la Comédie-Française).

(3) *Le Comte d'Essex*, en 1680. Le sujet avait déjà été traité par La Calprenède, en 1639.

(4) Sa pièce, intitulée *Anne de Boleyn*, composée vers 1777, ne fut imprimée qu'en 1822, comme une autre tragédie du même auteur intitulée *les Gracques*. *Le Connétable de Bourbon*, joué deux fois à Versailles en 1775-76, avait été imprimée en 1785 à un petit nombre d'exemplaires.

tentions agressives contre « la tyrannie » (1). Au reste, si le rôle du cardinal de Lorraine parut peut-être à la censure l'audace la moins tolérable de *Charles IX*, la présence d'un archevêque, fort respectable pourtant (2), dans *Henri VIII*, fut le principal motif donné par le censeur Suard pour interdire cette pièce.

Cette interdiction tomba comme celle qui avait frappé *Charles IX*. La brouille de Chénier avec les Comédiens-Français fit seule retarder jusqu'au printemps de 1791 l'apparition de *Henri VIII*. Les comédiens du Théâtre de la Nation en annonçaient la représentation aussitôt après leur rentrée de Pâques, en 1790 (3), mais Chénier leur retira sa pièce (4); elle fut réservée pour être (5), le 27 avril 1791 (6), le spectacle d'ouverture du Théâtre-Français de la rue de Richelieu. Le noyau de la nouvelle troupe était formé par la fraction dissidente et « patriote » du Théâtre de la Nation : Chénier conservait donc, pour jouer le rôle de Henri VIII (7), Talma, qui avait fondé sa renommée en créant celui de Charles IX.

La pièce fut assez froidement reçue le premier jour. Au quatrième acte surtout, des sifflets se firent enten-

(1) Son Henri VIII est simplement un jaloux, et il l'est avec assez de raisons pour que la peinture de sa jalousie efface en lui le tyran.

(2) L'archevêque de Canterbury, Cranmer. (V. ce que dit à ce sujet Chénier dans sa *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée*.)

(3) Sous le titre de *Henri VIII et Anne de Boulen* : elle fut annoncée sous le même titre en avril 1791.

(4) En mai (v. ci-dessus, chap. II, p. 64), puis de nouveau le 1er octobre 1790, en redemandant les rôles de Cranmer et de Norris, qui avaient été remis à Vanhove et à Saint-Fal. — Chénier leur écrivait, en mai 1790, qu'il « s'occupait de la perfectionner » ; ce ne devaient être que des retouches légères, car en mai 1791, il leur rappelle publiquement « qu'ils ont reçu (en 1789) la pièce telle qu'elle est représentée aujourd'hui ».

(5) Avec *l'Épreuve* de Marivaux.

(6) Ouverture annoncée d'abord pour le 25 avril.

(7) V. Etienne et Martainville. Mme Vestris joua le rôle d'Anne de Boulen ; Mlle Desgarcins celui de Jeanne Seymour.

dre. Palissot, dans une lettre publique (1), attribua ce « trouble indécent » à une cabale des comédiens du théâtre rival ; et, quand ceux-ci eurent, dans un journal, répliqué à Palissot en le traitant d' « imposteur », Chénier intervint lui-même pour reprendre et confirmer la thèse de son avocat (2). — Sa pièce fut en effet mieux accueillie à la seconde représentation, qui fut donnée huit jours après la première (3) ; elle se soutint à travers les suivantes, — grâce à « des billets payés », prétendait La Harpe (4). Elle n'avait pas, comme *Charles IX*, l'avantage de tirer des circonstances de sûrs éléments de succès. Le nouveau régime de liberté lui faisait du tort : la hardiesse qui l'avait désignée à la sévérité de la censure ne pouvait plus guère apparaître au public qui la vit représenter. D'après un journaliste patriote qui assistait à la seconde représentation (5), « les maximes politiques de Henri VIII, à mesure qu'elles sortaient de sa bouche, fournissaient l'occasion aux spectateurs de faire des retours sur l'état actuel des choses : ils se félicitaient d'en être venus au point de pouvoir comparer les menaces d'un tyran aux bravades de don Quichotte ». Jouée sept fois dans le cours du mois de mai (6), la pièce le fut ensuite de plus en plus rarement (7) : elle en était, le 20 novembre, à sa seizième représentation ; elle en eut encore une, le 29 janvier 1792,

(1) A la fin de septembre 1790, Palissot, accusé par les Comédiens français (dans un mémoire publié par ceux-ci pour exposer leurs griefs contre Talma) d'avoir contribué à former une cabale contre eux au sujet de *Charles IX*, avait fait insérer dans un journal une lettre pour repousser cette accusation. (V. Etienne et Martainville.)

(2) Etienne et Martainville donnent le texte de ces trois lettres.

(3) Le mercredi 4 mai.

(4) V. sa *Correspondance littéraire*.

(5) V. *les Révolutions de Paris*, n° du 30 avril au 7 mai 1791.

(6) Les 4, 7, 11, 16, 22, 25 et 28 mai.

(7) Trois fois, semble-t-il, en juin ; puis à des intervalles de plus en plus espacés.

avant de disparaître pour longtemps de l'affiche du Théâtre-Français.

Chénier eut encore moins à se louer de l'accueil fait à son *Calas.* — Il redoublait l'attaque de son *Charles IX* contre « le Fanatisme », avec l'histoire de ce protestant que le parlement de Toulouse, en 1762, avait condamné au supplice de la roue comme meurtrier de son propre fils, et dont la réhabilitation, obtenue en 1765 par les efforts de Voltaire, devait encore être associée par un décret de la Convention, en 1793 (1), à celle du chevalier de La Barre. Un tel sujet était de ceux auquel nul auteur, avant 1789, n'aurait pu songer pour la scène. La censure de la royauté laissait représenter, en 1787, une mauvaise tragédie de Fabre d'Eglantine, intitulée *Augusta*, où l'histoire du chevalier de La Barre, ancienne alors de vingt ans, était déguisée sous des noms et dans un cadre antiques (2) ; mais elle n'avait jamais permis de jouer à Paris (3) un drame où Fenouillot de Falbaire, en 1767 (4), avait fait entrer (5) l'aventure authentique et toute récente d'un jeune protestant qui avait voulu prendre aux galères la place de son père : cependant, bien que le père du héros fût un ministre protestant condamné pour faits de prédication, Falbaire n'avait pas poussé

(1) Séances du 25 et du 29 brumaire an II (15-19 nov. 1793) : au décret concernant La Barre et d'Etalonde, « victimes (en 1766) de la superstition et de l'ignorance », Barère en fit joindre un autre en mémoire de Calas, « victime du Fanatisme ».

(2) On l'y reconnaissait du moins à l'époque. (V. la *Correspondance de Grimm*, nov. 1787.) — Cette tragédie d'*Augusta*, sifflée à la première représentation (8 octobre 1787), put encore en avoir quatre ou cinq.

(3) Le drame de Fenouillot, intitulé *l'Honnête Criminel*, fut d'ailleurs joué sur divers théâtres de province. Il l'avait même été à Versailles, en 1778, à la demande de la reine.

(4) Son drame fut imprimé cette année-là.

(5) En donnant d'ailleurs aux personnages des noms de fantaisie. Le héros de l'aventure, qui s'appelait Fabre, porte dans le drame le nom d'André.

la hardiesse jusqu'à tirer de ces circonstances de son sujet l'occasion d'un plaidoyer indiscret en faveur des protestants persécutés (1). — La représentation de ce drame de *l'Honnête Criminel* au Théâtre de la Nation (2), en janvier 1790, ne fut peut-être pas sans rapport avec la coïncidence qui fit choisir alors même pour la scène, par divers auteurs dramatiques, l'histoire de Calas.

Deux pièces sur ce sujet même, l'une en quatre actes et en prose, de Lemierre d'Argy (3), l'autre en cinq actes et en vers, de Laya, parurent en effet avant celle de Chénier, au mois de décembre 1790, la première au Théâtre du Palais-Royal (4), la seconde au Théâtre de la Nation (5). Le *Calas* de Chénier fut donné au Théâtre-Français de la rue de Richelieu, en juillet 1791 : trois pièces sur Calas, se succédant ainsi en moins de sept mois sur les théâtres de Paris (6), c'était de quoi lasser les applaudissements des plus zélés adversaires du « Fanatisme ». Les « patriotes » qui trouvaient à ce sujet le

(1) Grimm (v. sa *Correspondance*, année 1767) lui faisait un reproche de ce manque de « philosophie ».

(2) Ce ne fut pas un grand succès. La pièce, représentée pour la première fois le 4 janvier 1790, en était le 19 mars à sa 10e représentation; la 11e (le 13 avril) ne produisait qu'une recette de 574 livres. Mais le drame ne cessa pas d'être joué de temps en temps à travers toute la période révolutionnaire, et il fut repris sous le Consulat.

(3) Neveu du Lemierre auteur de *Guillaume Tell*. Sa pièce s'intitulait *Calas ou le Fanatisme*.

(4) Représentée pour la première fois le 17 déc., pour la 5e fois le 28 déc.; abandonnée ensuite, pendant quelque temps du moins; mais *les Révolutions de Paris* du 5 mars disent : « On continue avec succès au Théâtre du Palais-Royal, les représentations du *Calas* de M. Lemierre... » (La pièce venait, à cette date, de paraître en librairie.)

(5) Représentée pour la première fois le 18 déc., pour la 4e fois le 2 janvier : elle ne reparaît plus, ensuite, sur l'affiche. — Elle fut imprimée en 1792.

(6) Il parut encore, en 1791, une pièce en 1 acte et en prose de Pujoulx, intitulée *la Veuve de Calas à Paris* : elle fut représentée pour la première fois le 31 juillet 1791 au Théâtre-Italien. (V. au *Moniteur* une notice élogieuse sur cette pièce.)

mérite de faire apprécier « le nouvel ordre judiciaire » établi par l'Assemblée nationale (1) avaient dû se fatiguer de « frémir à la vue des suites horribles de la ju- « risprudence des ci-devant cours de justice ». Chénier, il est vrai, quoique dernier arrivant, se flatta d'avoir les premiers droits à « leur reconnaissance ». Déjà, à propos de ressemblances qui avaient été remarquées entre un coup de théâtre ménagé dans son *Henri VIII* et une péripétie du *Calas* de Laya (2), il avait insinué publiquement (3) que l'idée de cette situation avait dû lui être dérobée grâce à une indiscrétion des comédiens auxquels il avait porté d'abord, puis retiré son *Henri VIII* : cette accusation de plagiat avait donné lieu, entre Laya et lui, à une polémique de journaux, au cours de laquelle il avait traité l'ouvrage de Laya de « drame très plaisant ». Lorsque fut représenté son *Calas*, Palissot, dans une lettre rédigée pour *la Chronique de Paris* (4), se chargea de raconter que la pièce même de Laya avait dû être conçue d'après les indications des comédiens de la Nation, à qui Chénier « avait eu l'imprudence de se confier », leur ayant d'abord destiné son ouvrage ; et Palissot, — en exprimant son dédain pour les deux auteurs qui s'étaient permis, comme autrefois Pradon avec Racine, d'entrer en concurrence avec Chénier, — voulait revendiquer, pour le poète qu'il patronnait, l'honneur, non seulement d'avoir tenté

(1) V. *les Révolutions de Paris*, n° du 26 févr.-5 mars 1791, rendant compte du *Calas* de Lemierre. — Les expressions entre guillemets sont celles du journal.

(2) Norris, dans *Henri VIII*, et la servante de Calas, dans le drame de Laya, — disant l'un et l'autre la vérité à la place du faux témoignage attendu d'eux.

(3) Dans sa lettre contre les comédiens « de la Nation », à propos de la première représentation de *Henri VIII*. (V. ci-dessus, p. 81.)

(4) Les « objets de la politique » ne permirent pas alors à cette lettre d'y trouver place : elle fut imprimée en tête du *Calas* de Chénier, en mars 1793.

le premier, mais encore d'avoir seul traité dignement « ce difficile sujet » (1).

Si Chénier avait reconnu la trop réelle « difficulté » du sujet, le public ne récompensa que médiocrement son application à la surmonter. La coïncidence entre l'éloge de Voltaire introduit par Chénier au cinquième acte de son *Calas*, et l'apothéose décernée au grand homme d'après un décret de l'Assemblée nationale (2), ne profita guère au succès de la pièce : jouée pour la première fois le 7 juillet, elle fut arrêtée, quinze jours après, à la quatrième représentation (3). Il est vrai qu'au mois de janvier suivant, le Théâtre de la rue de Richelieu fit succéder à une reprise de *Charles IX* (4) quelques représentations de *Calas* (5) avec une de *Henri VIII*, comme s'il avait tenu à faire repasser devant le public toute l'œuvre antérieure de Chénier, au moment de jouer son *Caïus Gracchus*.

II

Etait-ce le brillant succès de *Marius à Minturnes* (6) au Théâtre de la Nation qui avait porté l'auteur un

(1) « Le public (selon Palissot) sentit bien *la différence du pinceau* (avec les pièces de Laya et de Lemierre)... Aucune pièce de l'auteur ne fut plus généralement applaudie, mais elle eut moins de succès d'affluence, précisément parce que le sujet, prodigué sans intervalle à deux théâtres, commençait à inspirer une espèce de satiété.»

(2) Décret rendu le 30 mai 1791, exécuté le 12 juillet. - Chénier disait dans une des strophes de l'hymne qu'il composa pour cette « translation des cendres de Voltaire au Panthéon » (t. III de ses *Œuvres*) :

« La Barre, Jean Calas ! Venez, plaintives ombres,
« Innocents condamnés, dont il fut le vengeur !... »

La troisième représentation de *Calas* fut donnée le jour même de la translation (12 juillet).

(3) Le 21 juillet. Les deuxième et troisième représentations avaient été données le 9 et le 12. Talma jouait le rôle de La Salle (le juge qui défend Calas).

(4) Joué les 3, 7 et 11 septembre ; les 24 et 27 nov., les 4, 12, 27 déc. 1791, et le 3 février 1792.

(5) Les 8, 12 et 21 janvier 1792. *Henri VIII* fut joué le 29 janvier.

(6) Tragédie en 3 actes (comme *Caïus Gracchus*), représentée pour

peu délassé de *Henri VIII* et de *Calas* à traiter à son tour, pour le Théâtre de la rue de Richelieu, un sujet de l'histoire romaine ? Sa nouvelle pièce, représentée le 9 février 1792 (1), réussit en effet beaucoup mieux que les deux qui l'avaient précédée (2). Elle offrait aux applaudissements des « patriotes » le dernier des Gracques mourant victime de son dévouement à la cause du peuple (3), — celui même que Mirabeau, dans une période oratoire demeurée célèbre (4), avait figuré lançant vers le ciel, avant de mourir, comme un appel de vengeance, « de la poussière d'où devait naître Marius ». Et pour mettre sur la scène le tribun martyr, Chénier avait combiné une action dont le cadre abstrait et vague ne suffit pas à dissimuler les invraisemblances, et qui se déroule à Rome sans trop s'accorder avec la vérité des mœurs romaines, mais une action riche en discours, en leçons de vertu civique, en tirades où résonnent sans cesse les mots d'*égalité* et de *liberté*.

Ces tirades étaient vivifiées, surtout, par la continuelle allusion, qui sortait du sujet même, aux circonstances du moment. Si Chénier, comme il l'a indiqué lui-même (5), avait achevé son *Caïus Gracchus* avant la fin de 1791, il avait dû concevoir sa pièce vers le temps où la mort de Mirabeau venait de mettre Paris

la première fois le 19 mai 1791 (*Caïus Gracchus* fut écrit dans les derniers mois de la même année). *Marius* était le début d'Arnault au théâtre.

(1) Le spectacle était complété ce soir-là par *l'Ecole des Maris*.

(2) V. ce qu'en dit Arnault dans ses *Mémoires*.

(3) Le comte de Guibert (v. ci-dessus, p. 79, note 4) avait composé (en 1774), sur le même sujet, une tragédie en 3 actes qui n'était connue que de ses amis et qui fut imprimée, plus de 30 ans après sa mort, en 1822. — Le poète italien Monti traita le même sujet dans une tragédie en 5 actes, intitulée *Caïus Gracchus* (1796, date indiquée par le *Dictionnaire* de Dantès).

(4) Dans un discours aux Etats de Provence, 5 février 1789.

(5) En 1793, dans le *Discours préliminaire* de l'édition de son *Fénelon*.

en deuil (1), où la reconnaissance de la nation avait fait décerner au grand orateur la gloire du Panthéon (2), où des pièces de théâtre improvisées en son honneur (3) le représentaient sur diverses scènes au souvenir du peuple; et, puisque Chénier lui-même, dans une ode sur la mort de Mirabeau, le célébrait alors comme « un nouveau Gracchus (4) », ne dut-il pas, en traçant le rôle de son Caïus, songer à l'éloquent tribun de l'Assemblée nationale, à celui dont la mort avait brusquement laissé un si grand vide, à ce défenseur du peuple né comme Gracchus dans les rangs de la noblesse, adversaire lui aussi de privilèges dont il aurait pu profiter (5)? Et la scène où il montra son Gracchus sollicité par de perfides propositions du consul (6), ne lui fut-elle pas inspirée par le bruit répandu de tentatives semblables faites par la cour, moins vainement peut-être, auprès de Mirabeau? — Si d'ailleurs l'intérêt particulier de tels rapprochements était déjà épuisé lorsque fut joué *Caïus Gracchus*, d'autres allusions plus générales, et d'une actualité plus durable, avaient pu être enveloppées dans la pièce.

Chénier s'était plu lui-même — et son public se plut après lui — à retrouver dans la Rome du temps des Gracques les questions qui agitaient la France révolutionnaire. « L'auteur, écrivait un journaliste de l'épo-

(1) Mirabeau mourut le 2 avril 1791. Toutes les salles de spectacle furent fermées en signe de deuil ; le Département, la Municipalité, la Société des amis de la Constitution, s'obligèrent à porter le deuil, pendant huit jours. — Chénier lui-même insista sur l'émotion causée par sa mort, dans son rapport du 25 nov. 1793 à la Convention.

(2) La translation du corps de Mirabeau au Panthéon eut lieu le 4 avril 1791.

(3) *Mirabeau à ses derniers moments, Mirabeau aux Champs-Elysées*. (V. la *Correspondance littéraire* de La Harpe, en 1791.)

(4) Cette expression lui est appliquée dans l'ode elle-même.

(5) Chénier, dans sa pièce même, insiste sur ces détails pour en faire un mérite à son héros (acte III, sc. II).

(6) V. la pièce, acte III, sc. II.

« que(1), s'est placé dans les temps de Rome qui répon-
« dent le plus aux nôtres. Comme chez nous à présent,
« il y avait alors des nobles insolents et orgueilleux
« qu'on appelait patriciens. Ces Messieurs, comme les
« nôtres, caressaient, menaçaient tour à tour le peu-
« ple... Il y avait aussi à Rome, comme en France, et
« surtout à Paris, des citoyens ardents et éclairés qui
« ne peuvent voir de sang-froid la multitude aveugle
« et confiante devenir le jouet de l'aristocratie militaire
« et sacerdotale : on les désignait, comme parmi nous,
« sous le titre de factieux. Comme chez nous encore,
« il y avait à Rome des ramas de mauvais sujets dissé-
« minés dans toutes les classes et qu'on chargeait,
« moyennant un salaire proportionné, de calomnier les
« patriotes et de frapper dans l'ombre l'homme à ca-
« ractère et à principes qu'ils n'osaient attaquer en
« face et au grand jour...» Toutes ces classes d'hommes étaient en effet représentées, ou désignées, dans le *Caïus Gracchus* de Chénier.

Un tel sujet, en 1792, comme dans « la première année de la Liberté » (2) celui de *Charles IX*, était fait pour soulever les passions rivales des partis qui restaient aux prises. A la première représentation de *Caïus Gracchus* comme autrefois à celle de *Charles IX*, les « patriotes » se donnèrent la mission de défendre la pièce contre les cabales imputées à leurs adversaires. —
« Les aristocrates avaient accaparé les places, —
« dit un compte rendu de cette première représenta-
« tion (3) ; — on le savait, et il s'est trouvé assez de

(1) *Les Révolutions de Paris*, n° du 11-18 février 1792 (article sur *Caïus Gracchus*).

(2) C'était une façon de désigner les années qui fut usitée entre 1789 et la proclamation de la République.

(3) Dans *le Thermomètre du jour*, journal quotidien (par « une société de gens de lettres »), paraissant depuis le 1er nov. 1791, — n° du 11 févr. 1792. Le rédacteur n'est pas suspect de vouloir exagérer l'im-

« patriotes pour réduire au plus profond silence nos *ci-*
« *devant*, nos *catins comme il faut*, et tous les esclaves de
« l'un et l'autre sexe, qui ont commencé dès les pre-
« mières scènes à signaler leurs dispositions hostiles
« par des applaudissements donnés à des tirades aris-
« tocrates (1). Mais la cabale a été écrasée devant
« l'attitude fière et menaçante des patriotes. »

Il est vrai que Chénier avait facilité la tâche de ses partisans en faisant son Gracchus respectueux de la légalité jusqu'au sacrifice de sa vie : « Les spectateurs aristo-
« crates (2) eurent la bouche close quand ils le virent se
« placer entre la multitude et le consul qu'elle allait
« immoler (3). » Mais les patriotes, en applaudissant à
« cet hommage rendu à la loi par un ami du peuple (4) », trouvaient aussi dans la pièce l'occasion de manifester d'autres sentiments que ce platonique respect pour « les bons principes » (5) : « A ce vers de Caïus
« Gracchus (6), récité par Monvel (7) avec une sombre
« énergie :

... Autour de nous veille la tyrannie...

« on entendit un cri presque unanime : — Oui, oui, aux
« Tuileries ! » (8). — C'est en répétant le même cri que le peuple des faubourgs devait, au 20 juin et au 10 août (9), marcher à l'assaut de la royauté : tel, dans

portance de l'ouvrage de Chénier, car il dit de la pièce qu'elle est « mauvaise dans son ensemble, dénuée d'intrigue et d'intérêt ».

(1) Sans doute les objections de Licinia à Gracchus, acte I, sc. II.

(2) V. *les Révolutions de Paris*, n° du 11-18 févr. 1792.

(3) A la fin du deuxième acte.

(4-5) Expressions des *Révolutions de Paris*, n° cité.

(6) Acte I, sc. II.

(7) Monvel, qui avait présidé à la transformation du Théâtre des Variétés-Amusantes en « Théâtre-Français », joua le premier rôle dans *Caïus Gracchus* comme plus tard dans la tragédie de *Fénelon* ; Talma, à côté de lui, jouait le rôle de Fulvius, ami de Gracchus.

(8) V. *les Révolutions de Paris*, n° cité.

(9) De la même année 1792.

la pièce de Chénier, le peuple des quartiers pauvres de Rome, quittant, à la voix de Fulvius, « son humble asile (1) », pour se réunir en armes sur le mont Aventin.

Le cadre romain de la pièce idéalisait dans l'imagination des patriotes ce qu'elle leur représentait de conforme à leur état d'esprit. David, le peintre patriote (2), avait mis au service du poète sa compétence d'artiste dans l'interprétation pittoresque de l'antiquité : il avait dirigé la décoration, dessiné les costumes : c'était comme la première de ces fêtes républicaines dont il devait ordonner le symbolique et théâtral appareil. Au second acte, en particulier, la représentation — encore nouvelle sur la scène (3) — des débats du forum antique, ravissait le public par « ces formes grandes et imposantes » de la vie politique de l'ancienne Rome, et lui laissait le désir d'en imiter quelque chose pour le décor futur de la France républicaine. Quelques critiques minutieux trouvaient bien à reprendre dans la mise en scène arrangée par David certaines inexactitudes, certains anachronismes : ils se disaient choqués de voir des obélisques égyptiens, une colonne trajane, sur le forum du temps des Gracques (4); mais bien peu faisaient ces remarques : un journal (5) qui, tout en applaudissant aux intentions patriotiques de la pièce, la déclarait « mauvaise

(1) Comme dit Fulvius dans la pièce de Chénier (acte III, sc. VII)

(2) Presque vers le même temps (en mars ou avril 1792) David, — qui, six mois auparavant, avait promis à l'auteur de *Marius à Minturnes* écrivant une tragédie de *Lucrèce* ses dessins des « métiers de Pénélope » pour le décor de la chambre de l'héroïne, — les lui refusait parce qu'Arnault, venant lui rappeler sa promesse, avait des fleurs de lis dessinées sur son gilet : « Je n'ai pas de dessins, déclarait-il, pour un homme qui porte de ces emblèmes-là. » (V. les *Mémoires* d'Arnault)

(3) Même après *la Mort de César* de Voltaire, disaient *les Révolutions de Paris* (n° cité).

(4) V. *les Révolutions de Paris*, n° cité.

(5) *Le Thermomètre du jour*, n° cité.

dans son ensemble », estimait du moins que « la « partie du spectacle n'avait rien laissé à désirer » : — « les amateurs, ajoutait-il, ont été enchantés : c'était comme l'antique (1) ».

III

La plaisanterie des « aristocrates » ne s'exerça pas impunément contre l'auteur applaudi de *Caïus Gracchus*. — Quelques jours après la première représentation de cette tragédie, une petite pièce en un acte, qui tournait en ridicule « *l'Auteur d'un moment* » (2), fut jouée (3) au Théâtre du Vaudeville (4) : elle était d'un acteur de la troupe nommé Léger. Elle fut attribuée par les journalistes patriotes aux inspirations de la cour, — le directeur du Vaudeville, Barré, étant le frère d'un capitaine de la garde nationale « qui avait gagné la croix « de Saint-Louis en faisant chevaucher sur son dos, « dans les appartements des Tuileries, le fils de Mé- « dicis-Antoinette (5) ». — Elle mettait en scène, sous les noms de Damis et de Baliveau, Chénier lui-même « et son mentor » Palissot, assez clairement désignés, dès le début, par des traits tels que ceux ci :

> Apprenez à le connaître (*Damis*),
> Et sachez qu'à vingt-cinq ans (6)

(1) Etienne et Martainville, à propos des représentations de *Marius à Minturnes* au Théâtre de la Nation, indiquent que « la partie du décor et des costumes » était en général « mieux soignée » au Théâtre de la rue de Richelieu, grâce aux goûts artistes de Talma. Talma était d'ailleurs l'ami de David.

(2) C'était le titre de la pièce : c'est celui que porte la brochure, à la Bibliothèque nationale. *Les Révolutions de Paris* disent : *l'Auteur du moment*.

(3) Le samedi 18 février, pour la première fois.

(4) Au « Théâtre du Panthéon », rue de Chartres.

(5) C'est le style des *Révolutions de Paris* (n° du 25 févr.-3 mars 1792).

(6) C'était l'âge de Chénier quand il avait fait jouer *Charles IX*.

Il surpasse déjà peut-être
Les écrivains les plus grands...
Chaque jour, tu le sais (1), le zélé Baliveau
Nous fait de ses talents le plus riche tableau (2) :
Damis, s'il faut l'en croire, est, même avant Corneille,
Du Parnasse français l'honneur et la merveille...
Mais Paris fatigué du style académique
Siffle avec nous l'idole et le panégyrique,
Et rit de ces pédants qui pensent à la fois
Eclairer l'univers et régenter les rois...

Elle les montrait ensemble, échangeant des congratulations réciproques, résumées dans ce couplet de Baliveau :

Entre nous sans nul débat
Partageons la pomme :
Chacun de nous dans l'Etat
Doit être un grand homme ;
Nous ferons partout la loi
Dans notre carrière :
Tu seras Racine, et moi
Je serai Molière.

Et, comme ils sont dans un beau jardin décoré déjà des statues de Corneille, de Racine, de Crébillon, de Voltaire, de Montesquieu et d'autres grands hommes, Damis monte à côté d'elles, sur un piédestal encore libre où Baliveau, comme négligemment, vient d'inscrire ce quatrain :

Aveugle en sa fureur, en vain la sombre envie
De traits envenimés attaqua son génie :
Dictés par la raison ses sublimes écrits
Seront de tous les temps et de tous les pays.

(1) Mme de Voluange, riche veuve à qui Damis fait la cour, s'adresse ainsi (dans la scène d'exposition) à sa suivante Rosette.

(2) Nous avons assez indiqué précédemment avec quel zèle Palissot se dépensait pour l'éloge et la défense de chacune des pièces de Chénier.

Il s'attend à voir son propre buste érigé sur ce piédestal ; et Baliveau est aussi confus que Damis lorsqu'on vient installer à la place vacante le buste de Jean-Jacques Rousseau ; ayant autrefois joué lui-même envers le philosophe de Genève (1) le rôle de « la sombre envie », il reçoit à propos de son quatrain d'ironiques félicitations :

A merveille, Monsieur ; envers l'auteur d'*Émile*
Vous n'avez pas toujours parlé du même style...

Ainsi la satire de *l'Auteur d'un moment* s'abritait assez adroitement (2) sous le prétexte de venger Jean-Jacques Rousseau des anciennes irrévérences de Palissot. Les habitués du Vaudeville s'amusèrent d'abord entre eux de ces allusions à la fatuité de Chénier et au « vieux péché » (3) de celui qui s'était établi son « louangeur ». Mais, à la cinquième représentation de la pièce de Léger, le vendredi 24 février, un Jacobin, égaré parmi un public « d'aristocrates », se leva pour protester contre les applaudissements donnés à cette fin de couplet :

Des rois quoiqu'il soit le régent,
Sans respect pour son rudiment,
Il faut l'envoyer à l'école (4).

(1) Palissot avait tourné en dérision Jean-Jacques Rousseau dans ses comédies du *Cercle* (jouée à Nancy en 1755) et des *Philosophes* (1760) : ce ne furent pas les « aristocrates » qui lui causèrent le plus d'ennuis en lui rappelant ce *vieux péché* : après le vote de la *loi des suspects*, en septembre 1793, il ne put obtenir de la Commune un certificat de civisme qu'après avoir fait insérer dans *le Moniteur* (du 5 oct.) une note où il désavouait l'intention d'avoir visé Rousseau.

(2) « Avec une adroite perfidie », disent *les Révolutions de Paris*.

(3) Selon l'expression des *Révolutions de Paris*.

(4) Couplet de la suivante Rosette, à la suite des vers prononcés par Mme de Volnange (et cités ci-dessus, p. 92). On peut rapprocher ces vers de vaudeville de ce qu'écrivait *l'Année littéraire* (en avril 1790) à propos de *Charles IX* : «... Il me semble qu'un jeune homme sans expérience n'est peut-être pas fait pour être le précepteur des rois ; et plusieurs de ses lecteurs jugeront que lui-même aurait grand besoin d'aller à l'école. »

Il fut chassé de la salle aux cris de *Vive le Roi*, mais des patriotes ameutés attendirent les spectateurs à la sortie du théâtre, et, par eux, « bon nombre des par-« ticuliers, envoyés au Vaudeville par la cour pour « siffler la Nation dans le rôle de l'auteur satirisé de « *Charles IX* et de *Caïus Gracchus*, furent obligés de « rendre hommage, en passant, à cette même nation « à laquelle ils venaient si brutalement de manquer « de respect ». Les récalcitrants,— ajoute gaiement le narrateur patriote de cette querelle (1), — « furent lar-« gement baptisés dans l'eau de neige fondue » dont un jour de dégel avait grossi le ruisseau devant le théâtre : « De belles dames, dont on avait éloigné les « voitures à dessein.., mouillèrent leurs chaussures « plus que de coutume, et furent contraintes aussi de « crier *Vive la Nation !* (2). »

L'incident eut son écho le lendemain à la tribune de l'Assemblée législative. Le député Larivière y dénonça (3) la tendance de certains théâtres à jouer des pièces « où respirait l'incivisme » : « Plus « d'une fois, dit-il, de bons citoyens ont été mal-« traités pour s'être révoltés contre des platitudes, « débitées, répétées avec affectation, et applaudies « avec transport par tous les valets de cour : hier « encore, au Vaudeville, il s'est produit des scènes de « ce genre, et un bon citoyen pensa en être la vic-« time... (4). » Le directeur du Vaudeville, cependant,

(1) Dans *les Révolutions de Paris* (n° du 25 février-5 mars 1792). V. le récit des mêmes incidents dans *le Thermomètre du jour*, n^{os} des 25, 26, 27 février.

(2) Deux pages du roi furent plus sauvagement traités : l'un d'eux mourut quelques jours après, « des suites de la correction populaire qu'il avait reçue », disent *les Révolutions de Paris*.

(3) V. au *Moniteur* la séance du samedi 25 février.

(4) Il demandait des mesures pour empêcher le renouvellement de tels incidents : sa motion fut renvoyée, comme il le demandait, à la commission d'instruction publique.

faisait annoncer par un journal (1) que, dans l'intérêt du bon ordre, il retirait de son affiche la pièce de Léger; en même temps, d'accord avec l'auteur, il en adressait un exemplaire à l'Assemblée nationale, pour prouver qu'elle n'avait rien d'incivique (2). Elle n'avait d'*incivique*, en effet, que « les plates allusions dont l'auteur de *Charles IX* et de *Caïus Gracchus* avait été l'objet (3) ». Mais les explications de Barré (4), dans *la Feuille du jour*, et celles de Léger, dans un autre journal (5), ne satisfirent point les « patriotes ». Le titre d'une autre pièce (*la Revanche forcée*) que le directeur du Vaudeville afficha pour le soir leur parut une sorte de défi (6): ils se donnèrent rendez-vous au parterre pour exiger de complètes excuses : Barré, appelé à comparaître devant la salle, fut sommé de « rayer de son répertoire une pièce « qui contenait des couplets outrageants pour la Révo- « lution et les patriotes » : il promit d'obéir, en exprimant ses regrets de l'avoir représentée ; un exemplaire en fut réclamé et brûlé à l'orchestre, tandis que les patriotes chantaient le *Ça ira* ! — Ainsi s'exerçait, succédant à la censure royale, la censure de « la Nation » (7).

(1) *La Feuille du jour.*

(2) L'Assemblée, d'ailleurs, passa à l'ordre du jour, motivé sur ce qu'elle ne se reconnaissait pas le droit de censurer des pièces de théâtre. (V. Hallays-Dabot, *la Censure théâtrale.*)

(3) Expressions des *Révolutions de Paris*, n° cité.

(4) Le directeur du Vaudeville.

(5) *Le Logographe feuillantin.*

(6) V. *les Révolutions de Paris*, n° cité. — *La Revanche forcée* figurait sur l'affiche avec une autre pièce intitulée *Cassandre oculiste*, dont Barré lui-même était l'auteur (avec Auguste de Piis) et dont la première représentation (à la Comédie-Italienne) remontait à 1780. (V. la *Correspondance de Grimm*, mai 1780.)

(7) « Jadis, écrivait le rédacteur des *Révolutions de Paris* à propos de l'incident, — jadis la cour ne laissait passer aucun ouvrage dramatique qui renfermait la critique du gouvernement : la nation serait-elle assez lâche pour permettre qu'on insultât journellement, sur les tréteaux de la foire ou ailleurs, à la Constitution, ou à la réputation de ceux qui en sont les partisans éclairés et les défenseurs courageux ?... »

Le lendemain même du jour où l'initiative d'un vaillant Jacobin faisait obtenir à « Chénier-Gracchus » (1) cette solennelle réparation, *le Journal de Paris* publiait (26 février) un article signé d'André Chénier, vigoureux début d'une campagne qu'André voulait mener contre les Jacobins. Marie-Joseph, inscrit lui-même à la société des Jacobins, et jaloux de ne pas laisser compromettre son bon renom dans le parti populaire, fit aussitôt insérer dans le même journal (2) une note qui était à la fois une protestation contre l'opinion de son frère et une précaution pour ne pas être confondu avec lui. Et, quelques semaines plus tard, en mai et en juin, *le Moniteur* publia successivement deux articles de lui (3), dans lesquels il se faisait contre son frère le défenseur des « sociétés patriotiques » : c'était payer sa dette envers ceux qui l'avaient vengé des couplets satiriques de *l'Auteur d'un moment* (4).

Dans l'intervalle, le parti populaire s'était agité pour faire une réception fraternelle et triomphale aux quarante soldats du régiment suisse de Châteauvieux, revenant, après une amnistie tardive (5), des galères de Brest : Joseph Chénier fut au nombre des « patriotes les plus illustres (6) » qui signalèrent leur zèle pour cette manifestation. Pour la fête qui fut donnée le 15

(1) C'est ainsi que le désigne le rédacteur des *Révolutions de Paris* (V. le n° du 25 août-1er septembre 1792.)

(2) Le 27 février.

(3) Le premier, daté des premiers jours de *mars*, parut dans *le Moniteur* du 11 mai ; le deuxième, daté du 20 avril, parut dans *le Moniteur* du 19 juin.

(4) Chénier, en 1796, encadra le nom de l'auteur de ces couplets dans un vers de son *Epitre sur la Calomnie* :

« ... Le stupide Léger veut remplacer Piron... »

(5) Le gouvernement avait voulu excepter ces soldats, — condamnés pour rébellion, — de l'amnistie générale prononcée par l'Assemblée constituante : l'Assemblée législative imposa leur élargissement.

(6) Comme disent *les Révolutions de Paris* (n° du 24-31 mars 1792) en nommant « Chénier, Collot d'Herbois, Tallien, David, et la trop célèbre Théroigne ».

avril en l'honneur des quarante « martyrs » (1), et qui fut la première « fête de la Liberté » (2), il célébra, sur un rythme de marche, « l'innocence de retour » ; son ode *Sur la guerre de la Liberté*, conviant les peuples à secouer le joug de leurs tyrans, s'inspira des sentiments qui firent décider, le 20 avril, la déclaration de guerre au « roi de Bohême et de Hongrie ». Le 19 juin, le jour même où paraissait dans *le Moniteur* son deuxième article en faveur des Jacobins, on chanta son « hymne à l'Égalité » dans une fête civique organisée pour célébrer l'anniversaire de l'abolition de la noblesse en France (3). Au 14 juillet suivant fut chanté l'hymne qu'il avait composé en 1790 pour la première fête de la Fédération et qu'il avait dû alors se contenter de faire imprimer (4). Enfin, le 27 août, lors de la fête funèbre dédiée à la mémoire des citoyens morts devant le château des Tuileries dans la journée du 10 août (5), il contribua à la solennité comme orateur et comme poète : quatre quatrains de lui furent destinés aux quatre faces de la pyramide de style égyptien, élevée comme tombe des victimes, autour de laquelle défila le cortège des patriotes aux

(1) C'est ainsi qu'on avait fini par les appeler dans le parti des patriotes (v. *les Révolutions de Paris* du 7-14 et du 14-21 avril), à force d'avoir répété que « le péché originel du régiment suisse de Châteauvieux » était d'avoir, le 13 juillet (1789), refusé de faire feu sur les Parisiens, — et que « le drame sanglant de Nancy avait été inventé pour les en punir » (*Révolutions de Paris* du 14-21 janvier 1792).

(2) V. *les Révolutions de Paris*, n° du 14-21 avril 1792.

(3) Selon l'indication de l'édition de ses *Poésies lyriques* en l'an V.

(4) L'édition de l'an V indique que cet hymne (le *Chant du 14 juillet*) fut « exécuté » au Champ-de-Mars le jour de la Fédération de 1790 ; mais on voit le contraire par *les Révolutions de Paris* (du 17-24 juillet 1790). Cet hymne fut imprimé dans *le Moniteur* du 14 juillet 1792 ; il commence ainsi :

Dieu du peuple et des rois, des cités, des campagnes...

(5) « Des citoyens morts au massacre de la Saint-Laurent », portait la formule des patriotes. (V. *les Révolutions de Paris* du 25 août-1er septembre).

sons d'une marche funèbre composée par Gossec (1); après ce défilé, Chénier monta sur une « tribune aux harangues », semblable à celle qui s'élevait aux représentations de *Caïus Gracchus* sur la scène de la rue de Richelieu, et là, figurant en quelque sorte le tribun de sa propre tragédie, il prononça « un discours qui fut « applaudi (2) et dont le peuple lui-même vota l'im« pression » (3). — Ce zèle de poète patriote était alors celui d'un candidat à la future Convention (4).

IV

Tandis que l'on applaudissait son *Caïus Gracchus* (5), Chénier achevait une nouvelle tragédie qui s'intitula *Fénelon*. « Ce fut, — a-t-il écrit à propos de cet ouvrage (6), — ce fut à la fin de 1791 que, le cœur « échauffé d'idées tragiques, faisant encore parler le « dernier des Gracques, cet éloquent et courageux « martyr de la cause populaire, je sentis, en relisant « *Télémaque*, le désir de représenter sur la scène cet

(1) Gossec avait fait la musique des hymnes de Chénier pour *le 14 juillet* et pour *la Translation des cendres de Voltaire au Panthéon*.

(2) Mme Roland, dans son portrait de Chénier (à la suite de ses *Mémoires*), dit qu'il lui paraissait surtout propre à ce genre de discours. Elle parle d'ailleurs de sa « voix de stentor ».

(3) Le journaliste des *Révolutions de Paris* (du 25 août-1er septembre) qui donne ces détails ne peut être suspect d'intentions flatteuses à l'adresse de Chénier : il juge assez dédaigneusement ses quatre quatrains, et fait, dans le même article, diverses remarques tendant à mettre en doute son « civisme », en dénonçant sa prétendue admission à un « club feuillantin ».

(4) *Les Révolutions de Paris* (du 25 août-1er septembre) le nomment parmi « les principaux candidats qui aspirent ou qu'on désigne à la Convention ».

(5) La tragédie de *Caïus Gracchus* arrivait à sa huitième représentation le 29 février ; elle disparut pour quelque temps de l'affiche après le 30 avril : elle comptait alors 15 ou 16 représentations ; elle en eut quelques-unes encore en juillet (19, 23 et 25), une le 19 août, deux en septembre (22 et 24), et ce furent les dernières de l'année.

(6) Dans le *Discours préliminaire* (1793). V. ci-dessous, p. 101, n. 3.

« immortel auteur ; de communiquer, de converser,
« pour ainsi dire, avec cette âme douce, et d'ébaucher
« le modèle de la vertu sans tache, à l'époque même
« où j'esquissais celui du patriotisme le plus pur et
« de l'énergie républicaine. »

La *Mélanie* de La Harpe, — qui justement était représentée à la fin de 1791 (1) au Théâtre-Français de la rue de Richelieu, mais qui était imprimée depuis 1770 (2) et dont Chénier lui-même, dans la suite, a toujours parlé avec beaucoup d'estime, (3) — put contribuer autant que la lecture du *Télémaque* à inspirer l'auteur de *Fénelon*. Chénier semble avoir voulu refaire à sa manière, — et en l'élevant par la présence d'un personnage historique à la dignité de la *tragédie*, — le *drame* que La Harpe avait composé sur la question des vocations religieuses. Il voyait d'ailleurs se succéder, sur les diverses et de plus en plus nombreuses scènes de Paris, toute une série de pièces mélodramatiques ou bouffonnes sur les cloîtres (4), depuis le jour où l'Assemblée nationale avait décrété (5) la suppression des ordres monastiques : il suivit le courant de cette mode en présentant au public ses *Religieuses de Cambrai* (6).

L'action de sa pièce fut conçue, de son propre aveu, d'après une histoire absolument étrangère à la vie

(1) Elle le fut pour la première fois le 7 décembre 1791.

(2) Entre 1770 et 1791, elle avait été jouée plusieurs fois sur des théâtres particuliers.

(3) « Tu lui pardonneras : il a fait *Mélanie* »,
écrivit-il, en parlant de La Harpe dans son *Epître à Voltaire* (1805) ; et en 1809, dans son *Tableau de littérature*, il loua le « drame éloquent de *Mélanie* ».

(4) *Le Couvent* (de Laujon) avait ouvert la série au Théâtre de la Nation, en avril 1790. On peut citer, parmi celles qui suivirent, *les Rigueurs du cloître* (Comédie-Italienne, août 1790), et *les Victimes cloîtrées* (de Monvel, — Théâtre de la Nation, 29 mars 1791).

(5) Le décret datait du 13 février 1790.

(6) Ce fut le sous-titre de sa tragédie de *Fénelon*.

de Fénelon. C'était une anecdote qu'avait rapportée d'Alembert dans son *Éloge de Fléchier* (1), en témoignage de l'humanité de ce prélat : Fléchier employant son autorité d'évêque à mettre un terme au supplice d'une religieuse (2) que sa supérieure, pour la punir d'avoir aimé et d'être devenue mère, avait condamnée à une misérable existence dans un affreux cachot. Peu de temps avant Chénier, Charles de Pougens avait composé (3) sur cette anecdote un « drame historique » en un acte (4): il amenait, avant l'heure de la délivrance, dans l'*in pace* de la prisonnière, la fille de celle-ci, supposée novice dans le même couvent, et « la pitié que les « malheurs de la religieuse, dont le désespoir a souvent « aliéné la raison, inspirent à cette jeune personne, « préparait la reconnaissance la plus déchirante » (5).

En « substituant Fénelon à Fléchier, Cambrai à Nîmes » (6), Chénier a conservé pour sa tragédie la reconnaissance combinée par Pougens (7) entre la religieuse emprisonnée et la fille « dont elle a eu le malheur d'être mère » (8) ; mais il a renforcé d'un nouvel

(1) Lu en séance publique à l'Académie française le 19 janvier 1778.

(2) «... Une malheureuse fille que des parents barbares avaient contrainte à se faire religieuse... », avait écrit d'Alembert.

(3) En 1789. V. la Préface mise par Pougens en tête de sa pièce.

(4) Intitulé *Julie ou la Religieuse de Nîmes* : ce drame n'avait pas été joué, mais il avait été lu dans diverses sociétés, notamment chez le comte Alfieri ; il fut imprimé en « l'an IV de la liberté » (1792).

(5) Compte rendu de la pièce de Pougens dans la suite de la *Corresp. de Grimm* (mai 1793).

(6) « Je savais (dit Chénier dans son *Discours préliminaire*, 1793-1797) que Charles Pougens, citoyen dont j'estime les talents et la personne, et dont l'amitié m'est chère, avait tracé sur cette anecdote intéressante quelques scènes pleines de verve et de sentiment... » — *Le Moniteur* du 16 février 1793, dans une *Notice sur la tragédie de Fénelon*, indiquait, avant Chénier, ce rapprochement entre la pièce de Chénier et « un petit drame fort intéressant de Pougens ».

(7) L'héroïne de Chénier est restée d'ailleurs, conformément aux indications de Pougens, une jeune fille d'une grande famille de Provence.

(8) Comme dit la *Correspondance de Grimm* dans le compte rendu de la pièce de Pougens.

élément de romanesque l'action de sa pièce en cinq actes : il a voulu que la jeune novice Amélie et sa mère Héloïse retrouvassent, en même temps que la liberté (1), l'homme dont l'une est la fille et dont l'autre fut l'amante. — Dans une comédie « mêlée d'ariettes » que le Théâtre-Italien représentait au mois d'août 1790, l'héroïne, Lucile, religieuse malgré elle, et condamnée, comme cette Héloïse, à vivre de pain et d'eau jusqu'à la fin de ses jours dans un *in pace*, était délivrée par son amant lui-même qui, officier dans la garde nationale, venait, avec un détachement de son district, l'arracher aux *rigueurs du cloître* (2) : dans la pièce de Chénier, c'est Fénelon qui rend Héloïse à d'Elmance, son ami de jeunesse, retrouvé par lui gouverneur de Cambrai.

Chénier raconte lui-même qu'il fut engagé par Palissot, « son respectable ami », à remplacer le personnage de Fléchier par celui de Fénelon. Il pouvait bien, pensa-t-il (3), « attribuer ainsi une action ver-« tueuse à un homme qui durant le cours de sa vie n'a-« vait fait que des actions de cette nature, et dont le « nom rappelait le mot *vertu.* » Et il a lui-même indiqué en ces termes les raisons qu'il avait pour préférer Fénelon à Fléchier : « Malgré le mérite de Fléchier, « mérite que je crois sentir autant qu'il est possible, « Fléchier, de quelque manière qu'on l'envisage, est « fort loin d'être Fénelon. Il n'offrait à représenter ni « cette âme pure et divine, ni cette éloquence philan-« thropique, ni cette philosophie du cœur qui ont « rendu l'auteur de *Télémaque* si remarquable parmi « les grands hommes du siècle... »

(1) Julie, la religieuse de la pièce de Pougens, meurt dans la pièce presque aussitôt après avoir été rendue par Fléchier à la liberté.

(2 C'était le titre de cette comédie (en 2 actes) de Fiévée.

(3) V. le *Discours préliminaire* imprimé en 1793 en tête de la tragédie de *Fénelon*. (Les mêmes passages se retrouvent dans les *Réflexions* sur cette tragédie, imprimées au tome IV des *Œuvres* de Chénier.)

Chénier célébrait, en effet, le prélat de son choix comme ayant été, « à la cour du plus orgueilleux despote qui fut jamais, — philosophe et patriote ». Une opinion accréditée avant lui, et manifestée par les *Éloges* de La Harpe (1) et de d'Alembert, l'avait acheminé vers cette conception du personnage. Fénelon avait toujours été en faveur auprès des « philosophes » (2), avant que Chénier essayât de l'y mettre auprès des « patriotes ». D'Alembert le louait (3) d'avoir, dans tout un groupe de ses écrits (4), « fait beaucoup moins parler la religion que la morale naturelle » (5) ; et Chénier, ainsi, n'était point infidèle à sa « philosophie » en faisant admirer sur la scène ce que le dix-huitième siècle avait appelé la « religion de Fénelon ».

« Ames sensibles, rendez-moi les pleurs que j'ai « versés en retraçant cette histoire ! » s'écriait Pougens dans la préface de sa *Religieuse de Nîmes* : c'était aux

(1) Eloge couronné par l'Académie française en 1771.

(2) « Fénelon, que les philosophes ont voulu déshonorer on ne sait pourquoi... », écrivit Petitot dans la Notice sur La Harpe de son *Répertoire du Théâtre-Français* (1803). — Geoffroy, dans un de ses feuilletons de l'an XI sur le *Fénelon* de Chénier, exprimait la même idée.

(3) Dans son *Eloge* de Fénelon, lu en séance publique de l'Académie française (1774).

(4) D'Alembert parle de ceux qui étaient destinés au duc de Bourgogne.

(5) D'Alembert vantait aussi en lui l'esprit de tolérance : «. . Notre siècle, écrivait-il, voudrait élever des autels à l'évêque qui a tant pratiqué la seconde (de ces vertus : la tolérance). » Il faut remarquer que d'Alembert louait en Fléchier et en Bossuet même (V. ses *Eloges* de ceux-ci) des exemples de la même vertu : c'était celle qu'un « philosophe » cherchait le plus à louer en ces prélats. — D'autre part, quand Chénier faisait blâmer par son Fénelon (acte III, sc. I) l'emploi de la violence à l'égard des protestants, quand il lui faisait même réprouver dans l'intimité (acte III, sc. II) la révocation de l'Edit de Nantes, il se conformait au témoignage que les historiens les plus sérieux prétendaient tirer de documents authentiques : ainsi Rulhière, dans ses *Eclaircissements historiques sur les causes de la révocation de l'Edit de Nantes, tirés des archives du gouvernement* (1 volume, paru en 1788). Voir dans la *Correspondance* de Grimm (février 1788) des réflexions sur « l'esprit de tolérance » de Fénelon, d'après ces *Eclaircissements*.

« âmes sensibles », aussi, que Chénier semblait avoir dédié ses *Religieuses de Cambrai* (1). Les « âmes sensibles » ne manquaient pas en 1793, même dans le parti qui allait organiser la Terreur ; l'acteur Monvel sut exprimer avec un charme attendrissant l'onction du rôle de Fénelon (2) : la pièce, donnée pour la première fois le 9 février, attirait encore le public, au mois de juin 1793, après une trentaine de représentations (3).

(1) V. ce qu'il dit lui-même, dans son *Discours préliminaire*, de la fièvre d'émotion dans laquelle il composa son ouvrage.

(2) V. *le Journal des Spectacles* du 11 septembre 1793, et les *Mémoires* d'Arnault. — Talma jouait le rôle de d'Elmance; M[me] Vestris, celui d'Héloïse. — Le Théâtre-Français de la rue de Richelieu s'appelait depuis la fin de septembre 1792 *Théâtre de la République*.

(3) Le chiffre exact est difficile à fixer. *Le Journal des spectacles* (à la Bibliothèque nationale) ne commence qu'au 1[er] juillet 1793. Le *Moniteur*, en 1793, n'indique jamais l'affiche du Théâtre de la République avant le 15 mars ; même après, il ne l'indique pas régulièrement. Il indique six représentations de *Fénelon* du 15 au 31 mars (les 17 19, 21, 25, 28, 31), — d'où l'on peut conclure, semble-t-il, à une quinzaine de représentations du 9 février au 15 mars ; — six en avril (les 5, 14, 18, 23, 27, 28), avec des périodes sans indication d'affiche ; — une le 6 mai. Trois représentations sont indiquées par *le Moniteur* en juin (les 20, 28, 30). *Fénelon* disparaît de l'affiche en juillet, — et y reparaît deux fois encore au mois d'août (le 20 et le 24), pour n'y plus revenir ensuite avant l'an III.

CHAPITRE IV

M.-J. CHÉNIER ET SES TRAGÉDIES A TRAVERS « LA TERREUR »

§ I. M.-J. Chénier à la Convention ; l'évolution de ses idées politiques de 1789 à 1792. — § II. Les représentations de *Caius Gracchus* et de *Fénelon* au début de « la Terreur ». — § III. L'auteur de *Fénelon* et l'apothéose de Marat (novembre 1793). — § IV. Les hymnes de M.-J. Chénier et les fêtes de « la Terreur ».

I

Joseph Chénier venait de voter, comme conventionnel, la mort de Louis XVI, lorsque parut à la scène sa tragédie de *Fénelon*.

Sa candidature, au mois de septembre 1792, n'avait guère rencontré de partisans à Paris (1) ; mais il avait été désigné, le quatorzième (2), par l'Assemblée électorale

(1) « Si nos lois nouvelles s'écrivaient en vers comme les anciennes, nous pourrions admettre à la Convention le poète Chénier... » écrivait le rédacteur des *Révolutions de Paris* (1er sept. 1792) en le citant parmi les « principaux candidats qui aspiraient ou qu'on désignait à la Convention ». — Chénier n'obtint pas un seul suffrage aux 32 scrutins successifs de l'Assemblée électorale de Paris (du 5 au 24 septembre) ; certains de ses collègues de la députation de Seine-et-Oise (Audoin, Tallien, Kersaint) recueillirent pourtant nombre de voix à plusieurs de ces scrutins. (V. les procès-verbaux aux Archives nationales.)

(2) Par 396 suffrages sur 676 votants. — Tallien (9e élu), Mercier, Kersaint, Barère, le précédaient dans cet ordre même sur la liste des élus. — Barère a écrit dans ses *Mémoires* (et M. Labitte, dans son article sur M.-J. Chénier, a reproduit cette assertion) qu'en optant pour le département des Hautes-Pyrénées, qui l'avait élu aussi, il « fit entrer Chénier à la Convention » : en optant pour les Hautes-Pyrénées, il ne fit qu'avancer d'un rang la place de Chénier sur la liste des *élus* de Seine-et-Oise ; et il « fit entrer à la Convention » le premier des six *suppléants* désignés à la suite (Dupuy, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) ; c'est du moins ce qui ressort du procès-verbal de l'élection de Seine-et Oise aux Archives nationales.

du département de Seine-et-Oise, qui envoyait à la Convention quatorze députés.

Il considéra lui-même sa mission de « législateur » comme le prolongement de sa carrière d'auteur dramatique. Ayant déjà déclaré, au temps de *Charles IX*, qu'il avait choisi la tragédie (1) comme un moyen d'agir sur « l'esprit public », il écrivait, en 1793 (2), qu'il envisageait le théâtre comme une « espèce de tribune », et il se vanta, plus tard encore (3), d'avoir voulu « que chacun de ses ouvrages pût être considéré comme un acte de civisme ». Il avait, en effet, dirigé *Charles IX* et *Henri VIII* contre « l'autorité arbitraire »; il s'était associé, par son *Calas*, à l'œuvre réformatrice de l'Assemblée nationale, — par son *Caïus Gracchus*, à la lutte des patriotes de 1792 contre les partisans tenaces des « préjugés aristocratiques » (4); et, après la victoire définitivement remportée sur le spectre de la « Contre-Révolution », il estima que son *Fénelon* venait à point pour donner une solide assise à l'édifice des lois nouvelles en fondant les bases de la morale publique » (5).

En fait, le poète qui se flattait d'instruire et de guider ses concitoyens avait simplement suivi, de 1789 à 1792, le mouvement qui porta la France de Louis XVI au renversement de la royauté et à la proclamation de la République. Nourri de bonne heure des idées des « philosophes », admirateur, comme toute sa génération, de Voltaire et de Rousseau,

(1) V. le *Discours* sur *Charles IX* : « ... dans la persuasion intime que nulle espèce d'ouvrage ne peut avoir autant d'influence sur l'esprit public... »

(2) Dans le *Discours préliminaire* mis en tête de son *Fénelon*.

(3) V. les *Réflexions sur la tragédie de Fénelon* (t. IV des *Œuvres*), — passage intercalé en l'an V (1796-97) dans le *Discours préliminaire* de 1793.

(4) et (5) *Ibidem*.

Chénier saluait d'un poème les premières promesses de réformes au temps de l'assemblée des Notables(1); mais il demandait à Louis XVI de faire bénir son nom en les accomplissant. Il méditait alors son *Charles IX*; mais si cette pièce le mit en lutte avec la censure d'un pouvoir « arbitraire », elle n'avait pas été conçue dans un esprit d'hostilité contre la royauté. A Charles IX criminel et déchiré de remords, elle opposait le jeune prince qui devait être Henri IV; elle rappelait les noms d'autres rois qui avaient su mériter aussi l'amour de leurs sujets (2); elle ajoutait même, par une allusion explicite (3), à l'éloge de ces rois celui de Louis XVI

« Restaurateur des lois et de la liberté ».

Et cet hommage au monarque se mêlait à une glorification de la prise de la Bastille : Chénier, comme bien d'autres à ce moment, associait en son âme de patriote l'amour du « roi-citoyen » à l'enthousiasme de la liberté. La même alliance s'exprime dans une *Epître* en vers qu'il adressait au roi (4) rentré dans Paris après les journées d'octobre : s'il se permet de lui donner des conseils, de le mettre en garde contre les ministres courtisans, il ne paraît pas douter de voir ses avis écoutés, il se promet de chanter le « prince magnanime » auquel la France aura dû les bienfaits de la liberté. En dédiant son *Charles IX* « à la Nation », il rapportait au roi une part des applaudissements que « la Nation » accordait à sa pièce :

(1) Le *Poème sur l'Assemblée des Notables* (1787), au t. III de ses *Œuvres*.
(2) Louis IX, en particulier. V. la sc. I de l'acte III.
(3) Que Palissot soulignait, au nom de Chénier, dans *le Journal de Paris* (v. ci-dessus, p. 46-47).
(4) *L'Epître au Roi*, 1789 (t. III des *Œuvres*).

« O Louis XVI — écrivait-il dans son *Epître dédicatoire* (1), — ô Louis XVI, roi plein de justice et de « bonté, vous êtes digne d'être le chef des Français ; « mais des méchants veulent toujours établir un mur « de séparation entre votre peuple et vous : ils cher- « chent à vous persuader que vous n'êtes point aimé « de ce peuple. Ah ! venez au théâtre de la Nation « quand on représente *Charles IX* : vous entendrez les « acclamations des Français, vous verrez couler leurs « larmes de tendresse, vous jouirez de l'enthousiasme « que vos vertus leur inspirent ; et l'auteur patriote « recueillera le plus beau fruit de son travail. »

L'auteur de *Charles IX*, cependant, trouvait les plus zélés partisans de sa pièce parmi ceux qui cherchaient à la tourner contre la royauté, comme il avait déjà trouvé parmi eux ses plus chauds alliés dans la campagne menée pour en obtenir la représentation. Une généreuse passion pour la liberté put ennoblir sans doute à ses propres yeux cet entraînement de sa vanité et de son ambition vers le parti où il pensait trouver le mieux, après *Charles IX*, l'emploi de son rôle de « poète national » (2). Comme son frère André (3), il s'était fait inscrire de bonne heure au club dit « de 1789 »; mais, lorsqu'après l'événement de Varennes et l'affaire du Champ-de-Mars (4) une scission se fit dans cette société (5), André en suivit la fraction modérée qui alla former le club des Feuillants ; Marie-Joseph fut avec ceux auxquels resta le nom de *Jacobins*.

(1) Datée du 15 déc. 1789 ; parue en févr. 1790.

(2) Expression que Chénier s'applique à lui-même dans le *Discours préliminaire* sur *Charles IX*.

(3) Celui-ci y fut inscrit alors qu'il était encore, à Londres, secrétaire d'ambassade.

(4) 21 juin-17 juillet 1791.

(5) « Séante aux *Jacobins* de Paris ». depuis la fin de 1789. — La scission eut lieu à la suite d'un vote de la société, tendant à mettre le roi en jugement à cause de sa tentative de fuite.

« Votre mère, — écrivait Louis de Chénier, le père des « deux poètes, à sa fille (1), en décembre 1791, — votre « mère a renoncé à toute son aristocratie et est entiè- « rement démagogue, ainsi que Joseph. Saint-André (2) « et moi, nous sommes ce qu'on appelle *modérés*, amis « de l'ordre et des lois. » Au cours de l'année 1792, cette opposition des deux frères ne se manifesta pas seulement par la polémique qui s'engagea entre eux au sujet des Jacobins, attaqués par l'un dans *le Journal de Paris* et défendus par l'autre dans *le Moniteur*. Marie-Joseph fut, avec le peintre David, avec Collot d'Herbois, avec Théroigne de Méricourt, à la tête de la députation qui, le 24 mars, allait demander à la municipalité de concourir à la réception triomphale préparée pour les Suisses amnistiés du régiment de Châteauvieux : André protesta avec force, dans *le Journal de Paris*, contre l'idée d'une telle ovation à des soldats révoltés ; Marie-Joseph orna de sa poésie la fête qui eut lieu en leur honneur (3), et des Iambes publiés le jour même par *le Journal de Paris* exprimèrent en un lyrisme ironique l'indignation d'André contre les héros et les organisateurs de cette fête. Après le 20 juin, André, prolongeant comme journaliste sa lutte courageuse contre les partisans de l'émeute, adressait à Louis XVI, en des termes noblement émus, l'expression publi-

(1) Mme de Latour Saint-Igest (le 24 déc. 1791). (V. la *Notice* de L. Moland au t. I de son édition des *Œuvres poétiques d'André Chénier*).

(2) André Chénier était connu sous le nom de « Chénier de Saint-André ».

(3) 15 avril 1792. (V. ci-dessus, chap. III, p. 96-97.) Sa « marche de Châteauvieux » devint un *Chœur de guerriers* du *Camp de Grand-Pré* (sc. V). — On lit dans le récit de la fête par *les Révolutions de Paris* : « Derrière le char (de la Liberté) un coursier à longues oreilles, monté par un plaisant ridiculement costumé, figurait la Sottise qui, n'ayant pu réussir à faire manquer cette fête, venait du moins pour lui chercher des défauts, afin d'en faire part aux libellistes Dupont et Gauthier, Durosoy et *André Chénier*, Parisot et Boucher... »

que de « sa respectueuse estime » ; Marie-Joseph, quelques jours avant le 10 août, se retrouvait à côté de Collot d'Herbois pour soutenir devant l'Assemblée législative (1) une adresse réclamant la déchéance du roi. — Et ce fut le même Collot d'Herbois, l'habituel associé de ses « actes de civisme », et naguère son très médiocre confrère en littérature dramatique (2), que Joseph Chénier vit monter à la tribune, à la première séance de la Convention, pour proposer l'abolition de la royauté.

II

Elevé par ses succès d'auteur dramatique à la dignité de représentant du peuple, Marie-Joseph Chénier eût désiré sans doute que l'on prît au sérieux, autour de lui, sa prétendue mission d'enseignement par le théâtre ; et c'est pourquoi il put être sincère plus tard en invoquant, pour se justifier du reproche d'avoir pactisé avec les hommes de la Terreur (3), le témoignage de ses propres tragédies.

On lui a fait honneur (4) — et il s'est honoré lui-

(1) Séance du 5 août. Brissot les présenta parmi les « commissaires » de leur *Section* (celle de la Bibliothèque).

(2) *Le Paysan magistrat* (déc. 1789, Théâtre de la Nation), *la Journée de Louis XII*, *la Famille patriote*, et *le Procès de Socrate*, en 1790 ; *les Portefeuilles*, en 1791.

(3) Rœderer, satirisé par M.-J. Chénier dans *le Docteur Pancrace* (an V, t. III des *Œuvres*), constatait, tout en disant la « tenir pour injuste » « *l'opinion qui plaçait Chénier entre les premiers ministres de la Terreur* » (le passage entier est cité dans l'article de Labitte). — Le rédacteur de *la Quotidienne*, entre autres (v. notamment les numéros du 25 août 1795, du 5 janv. 1796, etc.), affectait volontiers de rapprocher Chénier de Robespierre.

(4) V. Lingay (*Eloge de Chénier*), admirant cet « hémistiche que M.-J. Chénier osa faire entendre sous le règne de la Terreur » ; — Merlet, qui écrit, dans son *Tableau de la littérature française 1800-1815* : « En face de l'échafaud où son frère allait mourir noblement, il osa

même (1) — d'avoir demandé par la voix de son Caïus Gracchus, « des lois, et non du sang ! » — Il ne lui avait cependant pas fallu un bien rare courage pour faire dire ces mots sur la scène, au commencement de 1792, dans une tragédie qu'il entendait alors diriger contre le « modérantisme » servant de masque aux « préjugés aristocratiques » (2). Cette tragédie, en effet, par son intention d'ensemble, ne pouvait que satisfaire, au temps de sa nouveauté, les hommes du parti le plus avancé. En prêtant au tribun le noble geste d'arrêter la foule dans la voie des violences, elle rejetait tout l'odieux de sa mort (3) sur les aristocrates qui le poursuivent de leurs rancunes. En le montrant partisan de la légalité dans la revendication des droits du peuple, elle ne contredisait point la doctrine affichée par les Jacobins, qui s'intitulaient alors encore les « Amis de la Constitution » (4).

Ces mêmes mots : « *Des lois, et non du sang !* » détachés pour servir d'épigraphe à la pièce lorsqu'elle

protester enfin... ; sous la dictature de Robespierre, *Caïus Gracchus* se permit en effet des vérités tardives... »

(1) V. dans son *Discours de la Calomnie* (an V, 1796-97) les vers où il répond à ceux « *dont la* coupable voix

« Demandait à grands cris *du sang et non des lois* »,

et son *Epître dédicatoire* de 1802 pour sa tragédie de *Fénelon*.

(2) V. ses propres déclarations à ce sujet dans ses *Réflexions sur la tragédie de Fénelon* (passage intercalé en l'an V dans le *Discours préliminaire* de 1793).

(3) Elle faisait d'ailleurs venger cette mort par le peuple même sur le consul Opimius, dans le texte qui fut imprimé et sans doute joué en 1793 (édition de 1793, Bibliothèque nationale) ; mais il ne semble pas, d'après le compte rendu des *Révolutions de Paris* du 11-18 févr. 1792, qu'elle offrit aux spectateurs de 1792 cette dernière et d'ailleurs très sommaire péripétie, imaginée sans doute pour rendre le dénouement plus agréable aux sans-culottes de 1793 : il a suffi du retranchement des huit derniers vers pour que la pièce se terminât (édition de 1825, conforme sans doute à celle de 1801) sans infliger au consul Opimius d'autre expiation que le « remords ».

(4) C'est sous ce titre que Marie-Joseph les défendait contre André dans *le Moniteur* du 11 mai 1792. (V. ci-dessus chap. III, § 3.)

fut imprimée (1) dans la période encore girondine de 1793, ne la compromirent point, tout d'abord, aux yeux des vainqueurs du 31 mai. Ils ne l'empêchèrent point d'être officiellement désignée (2), avec le *Brutus* de Voltaire et le *Guillaume Tell* de Lemierre, comme un exemple des « pièces républicaines » dont le comité de Salut public, à l'approche de la fête du 10 août, faisait décréter la fréquence sur divers théâtres pour l'édification des délégués départementaux. Et *Caïus Gracchus* fut en effet une des pièces données « [illegible] par et pour le Peuple (3) », durant le mois d'août, au Théâtre-Patriotique (4). Le comité de Salut public, — c'était déjà celui où domina Robespierre (5), — contrôlait l'état des indemnités payées pour ces représentations (6). Aussi le Théâtre de la République donnait-il vers le même temps, en spectacle ordinaire, la tragédie de Chénier (7). Et l'hémistiche-épigraphe, — on en a la preuve

(1) On peut voir cette édition originale de *Caïus Gracchus* à la *Bibliothèque nationale*. — *Fénelon* est annoncé parmi les « livres nouveaux » au *Moniteur* du 25 mars, *Henri VIII* et *Calas* au *Moniteur* du 9 juin ; nous n'avons pas reconnu au *Moniteur* l'indication analogue pour *Caïus Gracchus*, mais des annonces que portent ces diverses éditions, on peut conclure que *Caïus Gracchus* parut entre *Fénelon* et *Henri VIII*; la déclaration de propriété, avec la signature de Chénier, est datée, pour chacune des pièces, du 3 mars 1793.

(2) Article 1 du décret rendu le 2 août 1793 sur un rapport de Couthon. — Le 10 août devait être la fête de « l'acceptation de la Constitution ».

(3) C'était la formule officielle des représentations gratuites.

(4) Petit théâtre situé boulevard du Temple. — Il donna *Brutus* le 7 août, *Caïus Gracchus* le 17, *Guillaume Tell* le 24, *Calas* le 28 (le *Calas* de Lemierre d'Argy, semblerait-il d'après le sous-titre indiqué : *les Tristes effets du Fanatisme*, — celui de Chénier ayant été joué et imprimé en 1792 avec le sous-titre d'*Ecole des juges*).

(5) Entré ou plutôt *rentré* au comité, à la place d'un membre démissionnaire, le 27 juillet.

(6) Le Théâtre de la République reçut 4.000 livres pour chacune de ses quatre représentations du mois d'août ; — le Théâtre-Patriotique, 600. (V. l'état de ces « indemnités » aux Archives nationales.)

(7) Les 8 et 18 août, et le 8 septembre. (V. *le Moniteur* et *le Journal des spectacles*.)

par un incident qui se produisit un peu plus tard (1), — n'était point retranché du rôle du tribun.

De même qu'il s'est fait un mérite de cette maxime de son *Caïus Gracchus*, Chénier a voulu qu'on lui sût gré d'avoir fait représenter son *Fénelon* « sous la tyrannie démagogique (2) ». La tendresse d'âme d'un Fénelon pouvait être, en effet, un bon exemple à opposer à la férocité déchaînée des « septembriseurs » de 1792 (3); et la pièce, dans les premiers mois de 1793, put être applaudie par beaucoup de ses spectateurs en raison de ce contraste avec le régime de terreur et de sang déjà ouvertement prôné par certains hommes, mais non encore officiellement inauguré. Lorsqu'elle parut au théâtre, les Montagnards n'étaient pas encore les maîtres du gouvernement. La Convention (4) venait de rendre à la scène du théâtre de la Nation, malgré un arrêté prohibitif de la Commune, une pièce de Laya qui semblait viser directement le parti de Robespierre et de Marat (5). Et il y avait certes, dès cette époque, une courageuse hardiesse, de la part de Laya, à faire représenter *l'Ami des Lois* : il n'y en avait aucune, de la part de Chénier, connu d'ailleurs pour bon « patriote» (6), à faire jouer alors une pièce telle que *Fénelon*, exempte de toute application directe aux hommes et aux circonstances du moment.

(1) A une représentation du 6 octobre. (V. ci-dessous.)

(2) V. son *Epître dédicatoire* à Daunou (1802).

(3) C'est vers ce moment, sans doute, que la pièce, conçue « à la fin de 1791 », dut être à peu près achevée.

(4) Séance du 12 janvier 1793. — *L'Ami des Lois* avait été représenté pour la première fois le 3 janvier. La première représentation de *Fénelon* (Théâtre de la République) est du 9 février.

(5) V., au sujet de ces allusions, *les Révolutions de Paris* des 12-19 janvier 1793.

(6) La personnalité de l'auteur n'était pas indifférente: Dubois-Crancé, défendant à la tribune de la Convention (le 16 janvier 1793) l'arrêté de la Commune contre *l'Ami des lois*, disait: «... Les principes (exposés dans la pièce) sont bons, mais le but de l'auteur est perfide... »

Chénier, il est vrai, se vantait, en 1802 (1), d'« avoir attaqué ouvertement, dans son *Discours préliminaire* », la « faction cruelle » dont la pièce condamnait implicitement les « principes » ; il voulait sans doute désigner, dans le *Discours* que présenta en tête de cette tragédie l'édition de l'an V et de l'an IX (2), quelques lignes qui lui donnaient peut-être l'illusion d'avoir eu un tel courage : «... J'ai cru qu'en nos jours, mêlés « de sombres orages, lorsque les mauvais citoyens « prêchent impunément le brigandage et l'assassinat, « lorsque les vrais républicains, ceux qui ont pu croire « nécessaires les actes les plus rigoureux de la jus- « tice nationale (3), pleurent encore sur la moralité « publique, compromise par les crimes du mois de « septembre (4), il était plus que temps de faire en- « tendre au théâtre cette voix de l'humanité qui reten- « tit toujours dans le cœur des hommes rassemblés. » — Cette phrase, en effet, exprime bien le *moment* de 1793 contemporain des premières représentations de *Fénelon*; et certaines de ses expressions, dans l'édition originale (5) de la pièce, auraient clairement désigné l'homme qui fut en ce temps-là, dans plusieurs séances tumultueuses (6), dénoncé à la tribune de la Convention

(1) Dans l'*Epître dédicatoire* à Daunou, qui précéda la tragédie de *Fénelon* dans l'édition de l'an XI.

(2) Recueil de ses pièces de théâtre en deux in-12. (V. notre notice bibliographique.)

(3) C'est à peu près le sens des paroles par lesquelles Chénier avait motivé son vote sur la mort de Louis XVI.

(4) Une enquête avait été décrétée par la Convention pour rechercher les auteurs des massacres du mois de septembre 1792.

(5) Annoncée parmi les « livres nouveaux » au *Moniteur* du 25 mars.

(6) V., par exemple, les séances du 3 février, du 26 février, du 12 avril (où Boyer-Fonfrède dit : « Il existe des lois contre les provocateurs au meurtre, et Marat y provoque chaque jour... »). — Louvet, dans son discours du 29 octobre 1792 (v. ci-dessous, p. 125), avait désigné Marat comme un « enfant perdu de l'assassinat ».

pour ses provocations au meurtre et au pillage ; mais ce passage si caractéristique, pensé sans doute et même écrit peut-être en février ou en mars 1793, ne paraît pas avoir été imprimé alors : tout le développement qui l'encadre, exposant les intentions politiques de l'auteur de *Caïus Gracchus* et de *Fénelon*, ne figura, semble-t-il, qu'à partir de l'an V dans le *Discours préliminaire* (1). Dans ce *Discours* tel qu'il fut imprimé en 1793 (2), il ne se trouvait pas une ligne pour préciser de la sorte le sens que le poète prétendit plus tard avoir voulu attacher à sa pièce : la préoccupation des circonstances politiques s'y manifestait seulement par une ingénieuse application à montrer que le personnage de Fénelon pouvait être applaudi sans scrupule par les plus fervents révolutionnaires : non content de louer son prélat d'avoir été, à la cour même de Louis XIV, « philosophe et patriote », Chénier essayait encore de le représenter comme ayant devancé l'ère républicaine par sa tendance à voir « le beau idéal » (3) dans « les gouvernements » aussi bien que dans les « arts » de la Grèce antique; il rappelait certaines pages du *Télémaque* comme un témoignage « de la haine que l'auteur portait aux tyrans et de son amour pour la liberté » (4);

(1) On le trouve au t. IV des *Œuvres complètes* dans les Réflexions sur la tragédie de *Fénelon*, datées de 1797. Quelques phrases (à propos de *Caïus Gracchus*) semblent répondre aux circonstances politiques de l'an V et se rapprochent des idées que Chénier exprima souvent à partir de l'an III. — L'insertion de la phrase visant Marat pouvait, en l'an V, servir de réponse aux reproches qu'on adressait dès lors à Chénier (v. *la Quotidienne* du 22 déc. 1796) au sujet de la « panthéonisation » de Marat. — A la place de ce développement il y en avait dans le texte de 1793, un autre (qui manque au t. IV des *Œuvres*) sur l'ensemble des pièces de Chénier et sur les acteurs qui les avaient jouées.

(2) V. cette édition à la Bibliothèque nationale.

(3) Garat, dans son *Mémoire* de l'an III, écrivait que la séduction du « beau idéal » en politique était ce qui l'avait fait républicain après 1789.

(4) Un vers de la pièce même (acte III, sc. II) représentait Fénelon comme écrivant son *Télémaque* avec l'idée de peindre

« Les misères du peuple et les crimes des rois. »

il remarquait que « dans son écrit intitulé *Direction « pour la conscience des rois*, Fénelon avait prédit, en « termes exprès, un moment où l'excessive autorité « des monarques devait être *non pas seulement diminuée, « mais entièrement anéantie* ».

Ce paradoxe d'un Fénelon « républicain » restait sans doute extérieur à la pièce qu'il était destiné à protéger (1); mais il ne la désignait assurément point à la défaveur de la « faction cruelle » qui bientôt disposa du pouvoir. A la suite de ce même décret du 2 août qui faisait bénéficier *Caïus Gracchus* d'un regain de succès, elle put être choisie par le Théâtre de la République pour une des représentations données « pour et par le Peuple » (2); elle fut jouée encore par le même théâtre, en spectacle ordinaire, quelques jours après (3).

Le Théâtre de la Nation, cependant, ne joua pas impunément, en ce temps-là, une pièce d'inspiration assez semblable au *Fénelon* de Chénier : des maximes de tolérance (4), applaudies dans la comédie de *Paméla*,

(1) Les arguments de Chénier ne réussirent point, d'ailleurs, à le faire adopter par la majorité montagnarde de la Convention : dans la séance du 4 octobre 1793, — le surlendemain du jour où la Convention, sur un rapport de Chénier, avait décrété la translation des cendres de Descartes au Panthéon, — un membre de l'Assemblée ayant demandé pour Fénelon le même honneur, Bazire fit passer à l'ordre du jour en observant que Fénelon « avait fait un traité pour prouver que le gouvernement monarchique était le meilleur de tous ».

(2) V. ci-dessus, p. 111. — Le Théâtre de la République donna ainsi, « de par et pour le Peuple », *Brutus* le 7 août, *Virginie* le 13, *Fénelon* le 20, *la Mort de César* le 27 (indications prises aux Archives nationales).

(3) Le 24 août.

(4) Dans une tirade (d'après l'*Almanach des spectacles* de 1794) où l'un des personnages de la pièce, accusé d'avoir été en Ecosse un violent persécuteur des protestants, répond :

> « Je croyais venger Dieu : j'ai connu mon erreur..., etc.
> . . . .
> Ah ! les persécuteurs sont les plus condamnables,
> Et les plus tolérants sont les plus pardonnables :
> Tous les honnêtes gens sont d'accord là-dessus. »

A ceux qui lui reprochaient des intentions d'allusion, l'auteur (Fran-

provoquaient, le 2 septembre, les protestations d'un spectateur « en uniforme » (1), qui, sortant de la salle au milieu des huées, alla dénoncer aux Jacobins et par eux à la Commune l' « incivisme » de la Comédie-Française (2): un ordre du Comité de Salut public vengea le « patriote insulté (3) », par l'arrestation en masse des Comédiens. — La comédie de *Paméla* n'était sans doute pas le motif principal de cet acte de rigueur (4): la Montagne et la Commune, désormais toutes-puissantes, n'attendaient qu'un prétexte pour punir les Comédiens-français d'avoir joué *l'Ami des Lois* (5) et pour fermer leur théâtre, devenu de plus en plus un « repaire d'aristocrates » (6); les opinions — connues ou présumées — des acteurs qui jouaient *Paméla* aggravèrent aux yeux des patriotes (7) le scandale des vers qu'ils y faisaient applaudir. Mais le zèle révolutionnaire, renforcé peut-être d'intentions malveillantes à l'égard de Chénier, ne devait pas tarder à faire un rapproche-

çois de Neufchâteau) répondait que sa pièce avait été lue aux comédiens en 1790.

(1) C'était un aide-de-camp de l'armée des Pyrénées envoyé auprès du Comité de Salut public. (V. le discours de Barère à la Convention, le 3 septembre.) — Il prétendait (v. les *Mémoires* de Fleury) que l'acteur « répétait des vers qu'on avait défendus ». La pièce, en effet, jouée pour la première fois au commencement d'août, avait été suspendue à la fin du mois, et rendue après quelques changements consentis par l'auteur; elle était reprise « avec ces changements », le 2 septembre, pour sa 9e représentation.

(2) V. l'*Almanach des spectacles* (de 1794).

(3) V. le texte du décret d'arrestation, daté du 2 septembre : « Le Comité de Salut public, considérant qu'à la représentation de *Paméla* des patriotes ont été insultés, que les acteurs et les actrices du Théâtre-Français n'ont cessé de donner des preuves d'incivisme... etc. »

(4) V. à ce sujet les *Mémoires* d'Arnault.

(5) V. ci-dessus, p. 112. Le décret d'arrestation y faisait allusion (v. ci-dessus, note 3), et Barère rappela l'incident même dans ses explications à la Convention.

(6) Expressions rapportées comme ayant été celles du « patriote » dénonciateur. (V. Welschinger, *le Théâtre de la Révolution*).

(7) V. les *Mémoires* de Fleury, et le discours de Barère à la Convention.

ment entre *Paméla* supprimée au Théâtre de la Nation et *Fénelon* joué au Théâtre de la République. Le 4 septembre, — le lendemain du jour où Barère avait fait confirmer par la Convention l'arrêté du Comité de Salut public à l'égard des anciens Comédiens-français, — le *Journal de la Montagne* publia un article qui commençait ainsi (1) : « On a sévi contre la pièce intitulée « *Paméla* : l'auteur et les acteurs ont été mis en état « d'arrestation. Les acteurs au moins le méritent par « l'obstination qu'ils ont mise l'année dernière à « jouer une satire méprisable, *l'Ami des Lois*. Mais il y « a une autre pièce dont on ne dit rien, et qui, à mon « avis, présente d'un bout à l'autre le poison le plus « subtil : c'est *Fénelon* ou *les Religieuses de Cambrai*... » Et à travers les détours d'un raisonnement aussi « subtil » que le prétendu poison de l'ouvrage de Chénier, le journaliste développait son réquisitoire contre la pièce : « On y voit, disait-il, un riche prélat, ayant une « cour dans son antichambre et des gardes à sa porte, « et se laissant *monseigneuriser* ; et l'auteur s'efforce de « représenter ce prélat comme un modèle de toutes « les vertus qui honorent l'humanité... Fénelon pou- « vait avoir des vertus, et en avait sans doute ; mais « Fénelon était un courtisan, Fénelon était un prélat « romain, et, quand on représente sur la scène une « classe d'hommes bien caractérisée, il faut lui conser- « ver son caractère;... un seigneur bienfaisant est aussi « *révoltant* sur notre théâtre qu'un archevêque ver- « tueux... (2). » Ce qui « révoltait » encore dans la pièce de Chénier le rédacteur du *Journal de la Montagne*,

(1) Cet article, signé de l'initiale L..., est reproduit dans le *Journal des spectacles* du 11 septembre, qui, sans le réfuter directement, y ajoute des remarques et des citations propres à « justifier » l'auteur de *Fénelon*.

(2) C'est ainsi qu'on avait reproché à *Paméla* de rendre intéressants « des mylords » décorés d'ordres anglais et des marques distinctives

c'était que le « larmoyant Fénelon, au lieu de faire « punir l'abbesse, se contentât de faire un pieux sermon « à ce monstre digne du dernier supplice » (1). Ainsi Chénier était blâmé, non seulement d'avoir voulu rendre intéressant par ses vertus un prélat romain entouré de tout le faste de l'ancien régime, mais aussi d'avoir voulu faire aimer en lui, comme une vertu, une coupable indulgence ; et par là Fénelon semblait être taxé de ce *modérantisme* que Barère venait de signaler, à la tribune de la Convention, comme le « vice principal de la pièce de *Paméla* » (2).

Le sens de cette dénonciation du *Journal de la Montagne* (3) était bien conforme aux principes qui prévalurent ouvertement, à partir de ce mois de septembre, dans le gouvernement révolutionnaire. On allait voter la « loi des suspects » (4) ; on cessait de distinguer entre les prêtres « assermentés » (5) et les prêtres « réfractaires », pour les envelopper les uns et les autres dans une même proscription (6); la Commune allait bien-

de la noblesse. V. le discours de Barère (3 septembre) à la Convention, et les *Mémoires* d'Arnault.

(1) « Ce dénouement révolte », écrit le rédacteur de l'article, pour finir par s'indigner « qu'un représentant du peuple ait pu écrire *Fénelon* ».

(2) Ce sont, d'après le *Moniteur*, les expressions de son discours à la séance du 3 septembre.

(3) Chénier, dans l'*Epître dédicatoire* où il se vanta (en 1802) d'avoir dirigé son *Fénelon* contre la « faction cruelle », rappelait qu'il avait été, « à cette occasion, dénoncé dans ses clubs et dans ses journaux... »

(4) « L'épouvantable loi des suspects », comme la qualifie Barère dans ses *Mémoires*. Elle fut votée le 17 septembre.

(5) Le Fénelon de Chénier avait pu être conçu, en 1791, comme le modèle du prêtre « constitutionnel » selon le décret de l'Assemblée nationale, répondant à cet abbé Grégoire (dans la suite évêque de Blois) qui pouvait en paraître le type dans l'Assemblée nationale elle-même. V. sur cette abbé Grégoire les *Etudes*, de M. Gazier, *sur l'histoire religieuse de la Révolution* (1887).

(6) V. l'ouvrage de M. Aulard sur *le Culte de la Raison*, — et les *Etudes*, de M. Gazier, *sur l'histoire religieuse de la Révolution* (p. 113 et 190 notamment).

tôt ordonner la fermeture des églises (1), après avoir obtenu de l'évêque et du clergé de Paris une abdication solennelle à la barre de la Convention (2); et le décret de liberté des cultes (3) par lequel la Convention parut désavouer l'acharnement antireligieux d'Hébert et de Chaumette devait rester accompagné de restrictions qui en subordonnaient l'application au bon plaisir des municipalités et des comités révolutionnaires (4). Aux maximes de tolérance que le dix-huitième siècle avait prônées, les «patriotes» répondaient, comme cet aide-de-camp de l'armée des Pyrénées assistant indigné à la dernière représentation de *Paméla* : « Point de tolérance politique! c'est un crime (5)! » Et, quelques semaines plus tard, un représentant du peuple opposa en plein théâtre une semblable protestation au « modérantisme » également reconnu dans le *Caïus Gracchus* de Chénier.

On jouait cette pièce, le dimanche 6 octobre, au Théâtre de la République : c'était trois jours après le décret rendu, sur le rapport d'Amar, pour renvoyer devant le tribunal révolutionnaire les députés girondins. Au moment (6) où le tribun dit : *des lois et non du sang*, des applaudissements éclatèrent dans toutes les parties de la salle. Le montagnard Albitte, député de la Seine-Inférieure, récemment revenu d'une mission en Provence, demande alors la parole; après avoir « lutté

(1) Le 3 frimaire an II (23 nov. 1793).

(2) Le 17 brumaire an II (7 nov. 1793).

(3) Rendu le 16 frimaire an II (6 déc. 1793), grâce à l'influence de Robespierre, qui n'approuvait pas le mouvement hébertiste.

(4) V. Gazier, *Etudes sur l'histoire religieuse de la Révolution française*, et Aulard, *le Culte de la Raison*. — Cf. ce que Grégoire disait de ce décret dans son discours du 1er nivôse au III à la Convention.

(5) C'était l'interrupteur dont nous avons parlé un peu plus haut (p. 116), et ce sont les paroles que lui attribue le récit de l'*Almanach des spectacles* (de 1794).

(6) Nous suivons, en le reproduisant par endroits textuellement, le récit d'un journal du temps, la *Gazette de France* du 8 octobre, cité par le *Journal des spectacles* du 10 octobre.

quelque temps contre les murmures des loges et du parterre », il parvient à se faire entendre : il exprime son indignation de ce que l'on applaudisse une maxime « qu'il considère comme le dernier retranchement du *feuillantisme* » ; il commence à parler du succès de sa mission contre les rebelles de Marseille : mais une voix du parterre l'interrompt en lui criant : « Tu n'as fait que ton devoir ! » et il se retire, déconcerté par cette apostrophe (1). Chénier, qui se trouvait présent, veut à son tour prendre la parole « pour justifier ses opinions et sa tragédie du reproche de *feuillantisme* », mais le parterre refuse de l'entendre...« Après la fin de la pièce, de jeunes canonniers qui marchaient aux frontières parurent sur le théâtre pour réciter le poème de Dorat-Cubières (2) sur la mort de Marat; on chanta ensuite l'*Hymne des Marseillais*, et le spectacle, souvent interrompu par le tumulte, se termina fort tranquillement (3). »

Même dégagé des enjolivements de certains narrateurs qui ont imaginé, à la place du représentant Albitte, « les membres du Comité de Salut public se levant transportés d'une colère unanime », et, devant eux, « les pâles spectateurs en fuite, tenant leur tête à deux mains » (4), — l'incident reste encore en lui-

(1) Et « laissant le public un peu mécontent de ses remontrances », ajoutait la *Gazette de France*, citée par le *Journal des spectacles*.

(2) Présenté par l'auteur, le 13 août (v. le *Moniteur*), au Conseil de la Commune.

(3) L'affiche du jour portait, après *Caïus Gracchus*, *le Jaloux désabusé*. — La date du 8 mars (1793) indiquée pour cet incident par M. Hipp. Lucas (*Histoire philosophique et littéraire du Théâtre-Français*) ne s'accorde guère avec les détails du récit, la mort de Marat étant du mois de juillet, et les opérations d'Albitte contre les « rebelles de Marseille » ayant eu lieu en septembre.

(4) C'est en ces termes que J. Janin raconte, dans son *Histoire de la littérature dramatique* (6-12°, t. V, p. 288), ce qui se serait passé « à une représentation de *Timoléon* » faisant un étrange amalgame de l'incident Albitte relatif à *Caius Gracchus*, avec l'affaire de *Timoléon* interdit par le Comité de Salut public.

même assez dramatique (1), remis à sa place entre le vote de la loi des suspects et l'exécution des Girondins (2).

Assurément, pour avoir provoqué ainsi les protestations de certains énergumènes, ni *Caïus Gracchus* ni *Fénelon* ne se trouvèrent aussitôt frappés d'interdiction. Au mois de germinal, seulement, les deux pièces furent rayées, ainsi que *Charles IX*, *Henri VIII* et *Calas*, du répertoire du Théâtre de la République par la censure de la Commune, — et cette proscription, qui enveloppa bien d'autres tragédies du dix-septième ou du dix-huitième siècle (3), semble ne s'être appliquée officiellement qu'au répertoire alors proposé pour les représentations gratuites d'un *Théâtre du Peuple* (4). Pendant l'hiver de 1793-1794, la tragédie de *Caïus Gracchus*, — avec « des changements » peut-être, mais que l'affiche

(1) Le récit d'Etienne et Martainville (*Histoire du Théâtre-Français*, 1802) ne diffère pas essentiellement de celui de la *Gazette de France* quant à l'attitude prêtée au public ; il ajoute que le public ayant crié : « A bas le coquin ! » Albitte furieux se nomma en jetant sa carte de député au milieu du parterre. — Chénier lui-même écrivait en 1802 dans l'*Epître dédicatoire* de son *Fénelon*, répondant aux reproches de certains journalistes à propos de l'époque où sa pièce avait été représentée : «... N'ont-ils jamais ouï-dire qu'en plein spectacle un homme que je ne veux pas nommer, puisqu'il est aujourd'hui sans pouvoir, entendant Gracchus s'écrier : *Des lois et non du sang*, m'accusa devant quinze cents spectateurs d'être un ennemi de la liberté ? »

(2) Elle eut lieu à la fin d'octobre 1793. — Deux jours avant cet incident, Chénier s'était vu atteint indirectement, comme auteur de *Fenelon*, par un incident de séance à la Convention (le 4 octobre. — V. ci-dessus, p. 115, n. 1.)

(3) *Horace*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Mahomet*, *Mérope*, etc. (V. Hallays-Dabot, *la Censure en France*.) Pour *Caïus Gracchus*, indique Hallays-Dabot, « on supprima tour à tour l'indication M. (mauvais) et la mention : *avec des changements* ; la décision définitive manque ».

(4) Décrété par le Comité de Salut public le 20 ventôse (an II) : le « ci-devant Théâtre-Français » (*de la Nation*) devait y être affecté (il reçut peu après une autre affectation). Ce fut le 23 germinal que le Théâtre de la République, et d'autres théâtres aussi, envoyèrent à la Commune, conformément à l'arrêté du 20 ventôse, le répertoire qui leur était demandé pour ce « Théâtre du Peuple ».

en tout cas n'indiqua point (1), — fut encore jouée de temps en temps (2) devant le petit public du « Théâtre-Patriotique », où elle alternait avec *Tancrède* et *Gabrielle de Vergy :* elle y fut donnée le 13 nivôse (3), « pour le peuple, en réjouissance de la prise de Toulon » (4). Mais, après l'incident du 6 octobre, ni *Caïus Gracchus*, ni *Fénelon* ne reparurent au Théâtre de la République. Ceux qui réglaient les représentations de ce théâtre envisagèrent sans doute les conséquences possibles (5), pour eux, d'une soirée semblable à celle qui avait occasionné la fermeture du Théâtre de la Nation. Ils s'abstinrent de remettre sur leur affiche des pièces devenues compromettantes. Chénier lui-même les invita peut-être à les laisser oublier. Lui qui avait été accusé d'avoir fait de son *Fénelon* « un drame astucieux » propre à « retarder la destruction du fanatisme religieux (6) », ne semblait-il pas chercher à s'excuser de cette faute, en composant des hymnes « à la Liberté » et « à la Raison (7) » pour ces fêtes du culte hébertiste dont il méprisa hautement, un an plus tard, les « débauches d'athéisme (8) » ? Et son

(1) Selon l'usage d'alors en pareil cas. On joignait à l'annonce de la pièce la mention : « Avec des changements ».

(2) Le 18 oct., le 1er nov. et le 7 frimaire (27 nov.). (V. *le Journal des spectacles.*)

(3) 2 janvier 1794. — Le Théâtre de la République donnait à la même occasion, le 8 nivôse, *la Mort de César*.

(4) Un hymne de Chénier sur cet événement fut chanté le 10 nivôse (musique de Gossec) et parut au *Moniteur* du jour.

(5) En vertu de l'article du décret du 2 août 1793.

(6) Ce sont les termes de l'article du *Journal de la Montagne* (du 4 septembre) que nous avons analysé ci-dessus.

(7) *L'Hymne à la Liberté* fut chanté le 20 brumaire (10 nov. 1793) à Notre-Dame, pour la première fête de la Raison: il était chanté au moment où apparaissait l'actrice de l'Opéra qui représentait la déesse de la Liberté. Il resta en usage dans les fêtes du culte de la Raison. (V. Aulard, *Etudes sur la Révolution, le Culte de la Raison.*) *L'Hymne à la Raison* fut chanté pour la première fois quelques jours plus tard, dans une cérémonie semblable décrétée par la Commune, le 10 frimaire (30 nov.). Le rapport de Chénier sur Mirabeau et Marat (25 nov.) fut fait entre ces deux hymnes.

(8) En demandant que l'on « se gardât d'écouter encore ces déclama-

Caïus Gracchus, exilé sur la petite scène d'un théâtre de boulevard (1), put y répéter encore qu'il fallait « des lois et non du sang », tandis que le poète lui-même, à la tribune de la Convention, remplissait docilement son rôle dans la glorification officielle de l'homme qui avait été le premier et toujours le plus déterminé à demander « du sang et non des lois ».

III

Voûtes du Panthéon, quel mort illustre et rare
S'ouvre vos dômes glorieux ?
Pourquoi vois-je David qui larmoie et prépare
Sa palette qui fait des dieux ?
. . . .
. . . .
Nul n'aima tant le sang, n'eut tant de soif des crimes.
Qu'on parle d'un vil scélérat,
Bien que Lacroix, Bourdon soient des mortels sublimes,
Nous ne pensons tous qu'à Marat (2).
. . . .

Ce n'est assurément pas avec l'*opinion* des *Iambes* d'André Chénier qu'il faut juger l'attitude de Marie-Joseph à la Convention : c'est à la conscience même de celui-ci que doivent être rapportés ses paroles et ses actes. — Ses sentiments intimes, en effet, semblent

teurs énergumènes qui, dans leurs débauches d'athéisme, voudraient égarer la raison du peuple dans le chaos de leurs abstractions délirantes, et qui trop peu politiques pour savoir attendre, trop peu penseurs pour savoir douter... *dénonceraient Fénelon et Las Casas comme des persécuteurs fanatiques*, Jean-Jacques Rousseau comme un dévot... etc. ». (Rapport à la Convention sur les fêtes décadaires, 1er nivôse an III).

(1) Le Théâtre-Patriotique, v. ci-dessus, p. 111, n. 3 et 6. — Il ne figure pas ordinairement sur la liste des spectacles dont le *Moniteur* indique l'affiche.

(2) Voir cette pièce parmi les *Iambes* d'André Chénier ; elle doit dater d'entre juillet et novembre 1793 ; André ne vit pas la translation même du corps de Marat au Panthéon (sept. 1794).

n'avoir jamais cessé d'être conformes aux idées généreuses qui apparaissent à travers ses tragédies (1); on peut croire que, s'il voulut la République, il ne la voulut jamais telle que la firent quelques-uns. Il n'eut sans doute pas besoin de se forcer à un enthousiasme de commande pour célébrer en prose et en vers (2), après thermidor, « la grande, l'immortelle journée où la « Convention, brisant le joug de la Terreur, releva « d'une main courageuse la justice longtemps foulée aux « pieds... (3) » ; mais, s'il réprouva toujours, dans le fond de l'âme, ceux qui souillèrent de sang son idéal de liberté, il dut, — ayant avoué déjà « son extrême répugnance (4) » à voter la mort de Louis XVI, — en éprouver une bien considérable à se charger du rapport par lequel il associait son nom à l'apothéose de Marat.

Il convient de préciser quelle était la tâche dont Chénier s'acquitta ce jour-là.

Après que Marat eut été tué par le poignard de Charlotte Corday (5), toutes sortes d'honneurs avaient été rendus à sa mémoire par la Commune, par la Convention, par le club des Cordeliers. On érigea des autels « au cœur de Marat » ; un décret (6) ordonna que son buste serait placé dans la salle des séances de la Conven-

(1) Voir ce que dit Chateaubriand de sa « générosité naturelle » dans le discours qu'il voulait prononcer en lui succédant à l'Institut. (*Mém. d'outre-tombe.*)

(2) Voir ses discours politiques (t. V de ses *Œuvres*) et son *Hymne* du 9 thermidor (an III).

(3) C'est ainsi qu'il parla dans un rapport à la Convention (1er mai 1795) « sur la situation de la République ». — Au conseil des Cinq-Cents, il dit, dans un rapport du 26 juillet 1796 sur les fêtes du 14 juillet et du 10 août : « ... Gloire immortelle au 9 thermidor qui a détruit ce gouvernement révolutionnaire dont l'horrible intensité surpassait celle de tout despotisme connu .. »

(4) Ce furent ses expressions à la tribune, lors du vote par appel nominal.

(5) Le 13 juillet 1793.

(6) Séance du 25 juillet 1793.

tion; David, qui, envoyé par les Jacobins pour prendre de ses nouvelles après l'assassinat, l'avait vu, avec attendrissement, « écrivant ses dernières pensées pour le salut du peuple (1) », — David se mit en devoir de peindre Marat poignardé dans son bain, comme il avait déjà peint le premier « martyr » de la Convention, — Lepelletier (2), — « panthéonisé » dès le 21 janvier. Quatre mois après, le 14 novembre 1793 (24 brumaire an II), il présentait à la Convention son tableau de Marat, et prononçait un éloge ému de l' « Ami du Peuple », protestant contre sa légende de « buveur de sang (3) », rappelant qu'autrefois « une erreur d'opinion » avait fait porter Mirabeau au Panthéon, et proposant d'y mettre, à plus juste titre, Marat.

Aucune voix ne s'éleva contre cette proposition. — Il y avait eu un temps où Louvet, dénonçant à la Convention les aspirations de Robespierre « à la dictature », exprimait dans un mouvement très oratoire (4) son dégoût d'avoir à prononcer, même pour le flétrir, le nom de Marat; et Robespierre alors, dans sa défense (5), se croyait obligé de répudier formellement l'« opinion (6) » la plus caractéristique du personnage, en

(1) C'est en ces termes qu'il parla à la Convention (séance du 15 juillet; v. au *Moniteur*). — David était un des 24 représentants de Paris.

(2) Conventionnel assassiné par un ancien garde-du-corps, pour son vote sur la mort de Louis XVI.

(3) Déjà le 8 août, la veuve de Marat était venue se plaindre, à la barre de la Convention, que la mémoire de son mari eût été calomniée..., etc. (V. le *Moniteur*.)

(4) V. son discours au *Moniteur* (séance du 29 oct. 1792) et à la suite de ses *Mémoires*. — Il demandait une enquête sur les menées de Robespierre, et, contre Marat, un décret d'accusation immédiat.

(5) V. son discours au *Moniteur* (séance du 5 nov. 1792).

(6) Celle qu'avait rappelée Louvet (« ... il n'a pas craint de dire que son *opinion* est qu'il faut faire tomber encore deux cent soixante mille têtes... ») et qu'avouait Marat (séance du 24 oct.). La « proposition extraordinaire et violente » que Robespierre disait avoir blâmée ne visait que « cinq à six cents têtes », mais elle remontait à « l'été de 1791 ».

ne reconnaissant que le moins possible de relations avec lui (1). Plus tard encore, comme on demandait à la Convention que Marat fût envoyé à l'Abbaye, Boyer-Fonfrède (2) proposait et faisait adopter par l'Assemblée l'ordre du jour motivé « sur le mépris conçu pour l'individu » ; le même Boyer-Fonfrède, quelques semaines après (3), appuyant une proposition de décréter d'accusation Marat pour son système de provocation au meurtre, disait s'étonner « qu'un tel homme, la honte de la France, trouvât des défenseurs »; et, à l'appel nominal, 92 voix seulement se trouvaient contre le décret d'accusation (4). — Mais le 31 mai avait asservi à la Montagne et à la Commune, aux Jacobins et aux sans-culottes, la Convention terrorisée : la « sainte Montagne (5) » célébrait Marat comme son martyr, victime des vengeances de la « faction girondine » vaincue. Le décret qui attribuait à Marat les honneurs du Panthéon fut donc voté dans la séance même du 24 brumaire, sur l'initiative prise par David (6) ; le comité d'Instruction publique (7) était chargé de « présenter le plan de la cérémonie ». Dans la courte discussion qui eut lieu à ce sujet, un

(1) Une seule entrevue (dans l'été de 1791), avant les élections de septembre 1792.

(2) Député de la *Gironde*. — V. au *Moniteur* la séance du 3 févr. 1793.

(3) Séance du 12 avril 1793. — V. ci-dessus, p. 113, n. 5.

(4) 220 votèrent ce décret. Marat fut d'ailleurs acquitté par le tribunal révolutionnaire, et reparut en triomphe, le 24 avril, à la Convention.

(5) C'est ainsi qu'elle était invoquée dans certaines pétitions des Jacobins et autres.

(6) Le même décret portait que les tableaux de Lepelletier et de Marat (par David) seraient gravés à mille exemplaires, et que les tableaux mêmes seraient placés, — sans pouvoir jamais en être retirés, — dans le lieu des séances de la Convention.

(7) Ce comité (24 membres) avait dans ses attributions les beaux-arts et les fêtes publiques : Chénier en était membre depuis sa constitution, en octobre 1792.

conventionnel ayant demandé que Mirabeau fût exclu du Panthéon pour faire place à Marat, un autre représentant (1) fit observer que l'on attendait déjà du comité d'Instruction publique, sur le cas de Mirabeau, un rapport qu'il fallait hâter : la Convention adopta ce vœu, et Chénier vint lire, quelques jours après, le 5 frimaire (2), au nom du comité dont il était membre, son rapport sur cette question.

Il avait déjà fait, le 22 janvier, pour le même comité, le rapport sur la « translation de Lepelletier au Panthéon (3) » : Marat, selon un vers ironique des *Iambes* d'André Chénier (4), — Marat « valait mieux que Lepelletier ». Mais Chénier ne parla que de Mirabeau : tout en rendant hommage au génie de l'orateur, en rappelant les services rendus par lui à la cause du peuple, il exposait les preuves de sa trahison et de sa vénalité (5), et dans ses conclusions seulement apparaissait le nom de Marat : Mirabeau étant déclaré indigne du Panthéon par cette considération « qu'*il n'y a pas de grand homme sans vertu* », un deuxième article du décret proposé ajoutait : « Le même jour que le corps de Mirabeau sera retiré du Panthéon, celui de Marat y sera transféré (6). » — Le rapport, dit le *Moniteur*,

(1) Sergent, député de Paris. Le président, Laloi, avait d'abord répondu que « Marat ne devait remplacer personne ».

(2) An II : 25 novembre 1793.

(3) Il avait fait aussi, le 2 octobre, le rapport sur « la translation des cendres de Descartes au Panthéon ».

(4) Dans la pièce rappelée ci-dessus, p. 123 :

« Marat vaut mieux que Pelletier. »

(5) Et c'est seulement à ce développement sur Mirabeau que semble s'appliquer l'expression de « devoir pénible » relevée à l'honneur de Chénier par M. Labitte (article sur Chénier). Chénier lui-même précise, par la suite du discours, ce qu'il entend par ce « devoir pénible » : c'est d'être obligé de « séparer l'admiration de l'estime » à propos de l'homme (Mirabeau) « qui, dégradé par la corruption, a séparé en lui la moralité du génie ».

(6) La cérémonie de la translation fut retardée (comme elle le fut aussi

fut fréquemment interrompu par des applaudissements : on en vota l'impression; ainsi que « l'insertion au bulletin »; le décret fut adopté à l'unanimité.

L'exacte indication du rôle de Chénier en cette affaire ramène à leur juste valeur les imputations dont s'arma contre lui « l'esprit de parti » (1) et que Chateaubriand semble avoir voulu accréditer devant la postérité par le verbe solennel de ses *Mémoires d'outre-tombe* (2) : « Marat, comme le Péché de Milton, fut violé « par la mort : *Chénier fit son apothéose...* »; mais elle montre aussi qu'il ne faut pas trop louer, avec Daunou (3), le mérite du silence observé par lui sur le compte de Marat. Rigoureusement, il n'était pas obligé d'en parler : il n'avait plus à discuter ni même à motiver l'admission — déjà décrétée — de Marat au Panthéon : il ne s'agissait que de fixer l'exécution de la cérémonie. S'il eût voulu donner aux purs de la Montagne un témoignage de zèle, il eût pu chanter à son tour la gloire de Marat, lui accorder du moins quelques mots de louange : il s'en abstint strictement. Cependant, en faisant ou en laissant écrire pour son excuse, dans l'édition de 1825 (4), que « Chénier fut au supplice tout le temps que dura son discours à la tribune », Daunou lui-même semblait reconnaître

pour d'autres, par exemple pour Bara et Viala, « panthéonisés » en mai 1794) : elle eut lieu le 21 septembre 1794. (V. ci-dessous, chap. v, § 4.)

(1) A côté de celles de fratricide (dont nous parlerons plus loin) : V. par exemple dans *la Quotidienne* du 2 nivôse an V (22 déc. 1796) un article contre Chénier qui « dans *Timoléon* a consacré le fratricide (et pour cause), qui a demandé à la tribune que la charogne du dieu Marat fût portée en triomphe au Panthéon,... etc. »

(2) Chapitre « écrit en 1822, et revu en 1845-1846 ».

(3) V. sa *Notice* sur Chénier (au t. I des *Œuvres posthumes*.)

(4) Dans une « note de l'Editeur », à propos de ce rapport imprimé au tome V : cette note semblait faite pour ceux auxquels n'auraient pas suffi les arguments apologétiques de la *Notice*, reproduits d'ailleurs à la suite de cette note même.

que ce système de réticence n'avait pas dû épurer suffisamment aux yeux de Chénier la tâche acceptée par lui (1). Daunou, dans sa propre *notice*, fait valoir qu'il était déjà exclu du Comité d'Instruction publique pour avoir refusé « plusieurs missions » en 1793 (2) : si c'étaient des missions qu'il y avait quelque péril à refuser, pourquoi ne sut-il pas repousser de même une con-

(1) « Chacune de ses paroles (est-il dit, à la suite de la phrase citée ci-dessus, dans la « Note de l'Editeur » de 1825), — chacune de ses paroles était un outrage qu'il était contraint de faire à sa conscience... »

(2) «... Nous désirerions, écrit-il, que les censeurs de Chénier voulussent bien prendre une connaissance un peu exacte des faits et des époques dont ils parlent : ils sauraient que plusieurs missions lui ont été proposées en 1793 ; que, pour les avoir toutes refusées, il se fit exclure du Comité d'Instruction publique ; que, menacé d'une proscription plus sérieuse, et forcé de prendre la parole sur les honneurs qui avaient été décernés en 1791 à la mémoire de Mirabeau, il osa... etc. » — Chénier (fort peu assidu, d'ailleurs, aux séances du Comité entre les mois de juillet et d'octobre, — v. les *Procès-verbaux* du Comité publiés par M. J. Guillaume, t. II, *Introd.* p. VII) ne figurait plus, en effet, sur la liste que le Comité de Salut public présenta à la Convention et fit adopter par elle, le 15e jour du 1er mois de l'an II (6 oct. 1793), pour la composition du Comité d'Instruction publique renouvelé (en vertu d'un décret du 13 septembre visant le renouvellement des divers comités) ; il continuait cependant, selon l'usage admis en pareil cas, à faire au nom de ce comité les rapports dont il avait été chargé antérieurement : c'est ainsi qu'il lut au Comité le 5 brumaire, et à la Convention le 7, un rapport (sur une pétition du propriétaire du Jeu de paume de Versailles) dont il était chargé depuis le 15 février ; il lut au Comité, le 27 brumaire, le rapport sur Mirabeau (réclamé le 24 à la Convention) dont il était chargé « depuis plusieurs mois » (dit le procès-verbal du Comité) : le Comité, en effet, avait été saisi de la question dès le mois de décembre 1792 (v. la séance du 5 à la Convention) ; Robespierre faisant, le 21 janvier 1793, à la Convention, l'éloge de Lepelletier et de ses « vertus » (v. au *Moniteur*), faisait au cas de Mirabeau une allusion dans le sens qu'adopta Chénier. — Peu après ce rapport du 5 frimaire, et au moment où le gouvernement révolutionnaire venait d'être organisé en dictature, Chénier fut (du 16 frimaire au 1er nivôse, — le bureau étant renouvelé chaque quinzaine) un des trois secrétaires élus de la Convention. — Quant aux « missions refusées » par lui, le *Moniteur* en indique une seule : une mission à Toulouse (où s'était manifestée une agitation contre le 31 mai), refusée par lui le 27 juin 1793 ; et le décret même qui avait ordonné l'envoi de commissaires à Toulouse fut annulé le 1er juillet, sur la proposition de Vadier.

trainte dont son âme « libre et fière » (1) reconnaissait ainsi l'indignité? Et, s'il a pu lui-même se vanter d'avoir opposé aux prédications de l'*Ami du peuple* l'enseignement moral de ses tragédies (2), certains critiques — peu bienveillants (3) — de son théâtre n'eurent-ils pas quelque droit de reprocher à l'auteur de *Fénelon* son apparente complicité avec ceux qui déifièrent Marat?

IV

Cet épisode de la vie politique de Chénier résume à peu près son attitude à travers les mois de la Terreur. Il n'approuva pas, mais il parut approuver. La peur le retint dans la voie où l'avaient poussé d'abord un sentiment républicain sincère et l'enivrement des applaudissements « patriotes ». Il avait pensé agir par ses œuvres sur l'âme des foules : il fut en réalité le prisonnier des succès que lui avait faits la démagogie (4). Avant de se laisser nommer à la Convention, il aurait dû méditer peut-être le ferme langage dans lequel son frère André définissait déjà, en vue des élections de l'année précédente, la responsabilité des futurs législateurs (5), accordant aux simples citoyens,

(1) V. son *Discours sur la calomnie*, où il se rendait à lui-même ce témoignage: « ...J'ai vécu libre et fier... »

(2) V. ses *Réflexions* sur sa tragédie de *Fénelon* citées ci-dessus p. 113.

(3) Ainsi Geoffroy, qui écrivit lors de la reprise de *Fénelon* en 1802 (feuilleton des *Débats*, 24 frimaire an XI) : « Est-on digne d'être l'interprète de Fénelon quand on a demandé des autels pour Marat?... »

(4) Cf. Mme de Staël (*Traité de l'influence des passions*..., etc., 1796, 1re partie, chap. III), parlant de ceux qui, dans la « Révolution de France », pour obtenir les applaudissements des spectateurs introduits dans la salle des délibérations des Assemblées, « cédèrent des principes, proposèrent des décrets, approuvèrent jusqu'à des crimes », — « l'ascendant de la peur succédant à l'émulation de la vanité ».

(5) V. ses *Observations sur le choix des députés à la prochaine législature* (parues dans *le Moniteur*, 4 septembre 1791) : « . . Ces mots

mais refusant aux « représentants de la Nation » l'excuse de certains entraînements. A la Convention, une sorte de sympathie intellectuelle devait, semble-t-il, le porter vers le groupe brillant de la Gironde (1): Marat l'y rejetait volontiers, en le désignant parmi les « suppôts de la faction de la République fédérative (2); mais ses relations antérieures avec les Danton, les Collot d'Herbois, les David, pouvaient aussi le rapprocher de la Montagne. En tout cas, Girondin ou non (3), il ne dut pas approuver, au 31 mai, la violation de la représentation nationale par les sections de Paris soulevées : s'il eût, — comme Daunou, comme Mercier, l'auteur dramatique (4), comme bien d'autres conventionnels qui n'en moururent pas, — inscrit son nom sur une protestation contre ces journées qu'il maudit plus tard avec tant d'énergie (5), il eût

tant répétés d'*exagérations de patriotisme,* écrivait-il, seront, si l'on veut, une excuse pour les autres citoyens, pourvu que l'on convienne qu'elle serait inadmissible pour un représentant de la nation. S'il ne se sent pas une force calme et sage, et si son patriotisme n'est pas de la raison, qu'il s'éloigne : le fardeau est trop pesant pour lui »

(1) Vergniaud, Guadet, dont il parla plus tard avec une sorte de vénération ; Condorcet, qu'il admira ; Louvet, dont il célébra le courage et dont il fut l'ami ; etc. Il reprocha alors aux « tyrans révolutionnaires » d'avoir été des « hommes sans talents ».(Voir son rapport du 3 janvier 1795 « sur les secours à accorder à des savants et à des artistes », et ailleurs encore.)

(2) Voir l'*Ami du peuple* du 18 octobre 1792 (Bibl. nation.) : Marat raconte qu'arrivant un soir à l'improviste dans « la petite maison de Talma, rue Chantereine », où soupait Dumouriez, il a reconnu dans « l'auguste compagnie » Kersaint,... Rolland, Lasource,... Chénier, « tous suppôts de la faction de la République fédérative » ; son idée, ajoute-t-il, est que « Dumouriez est venu se concerter avec les meneurs de la clique qui cabale pour établir la République fédérative ».

(3) Arnault, dans ses *Mémoires*, dit de lui qu'il « professait les principes de la Gironde » : il ne les professa — ostensiblement — qu'en l'an III.

(4) Représentant de Seine-et-Oise, ainsi que Chénier (V. ci-dessus, p. 104, n. 2).

(5) Celle du 31 mai, complétée par le 2 juin. Dans un rapport « sur la célébration de la fondation de la République » (Conseil des Cinq-Cents,

été mieux autorisé à flétrir, comme il le fit sans relâche à travers la réaction thermidorienne, les hommes qu'elles portèrent au pouvoir. Il suivit le parti vainqueur ; mais trop humain pour se faire l'émule des terroristes (1), il « s'éteignit dans la Plaine », selon l'expression que lui appliquait Mme Roland (2), — il fut du troupeau docile des votants qui sanctionnèrent sans discussion les décisions prises au comité de Salut public, qui laissèrent se prolonger sous un masque de légalité les rigueurs de la « tyrannie décemvirale » (3), et dont un Montagnard impénitent (4) faisait protester les pudeurs tardives en leur criant, dans une des séances encore orageuses de l'an III : « C'est la Con- « vention qui a tout voté... Vous ne pouvez pas nier que « vous avez tous participé à la Terreur ! »

Chénier ne se borna pas à voter — et à vivre. Fidèle sous la Terreur à son rôle de poète de la République, il continuait à célébrer les fêtes révolutionnaires sans paraître en voir les reflets sanglants : il se livrait, — même après les journées du 31 mai et du 2 juin, après

28 thermidor an IV), il se vante « d'avoir été de ceux qui ont prononcé les premiers à la tribune ces mots : *l'exécrable 31 mai* ». Dans un discours du 29 vendém. an III (sur les troubles du Midi) à la Convention, il parlait de « la grande calamité du 31 mai ». — Barère, dans ses *Mémoires* (t. II), n'a pas été moins énergique contre « cet exécrable 31 mai qui dégrada à jamais la représentation nationale ».

(1) V. à ce sujet les paroles de Rœderer indiquées ci-dessus (p. 109, n. 3) d'après M. Labitte.

(2) Dans un portrait de Chénier qui doit dater au plus tard du mois d'août 1793 : « Chénier, dit-elle, s'est éteint ou noyé dans la Plaine, comme tant d'autres qui valent plus ou moins... »

(3) Comme la qualifia Chénier (V. ses *discours*), ainsi que d'autres, après thermidor. — « Il n'y a pas de meilleur instrument pour *la tyrannie* qu'une assemblée quand elle est avilie... la peur en commun ressemble presque à du courage... » (Mme de Staël, *Considérations sur la Révolution*, partie VI, chap. II).

(4) Bentabolle, dans la séance du 18 ventôse an III, où Chénier lui-même proposa le rappel des députés mis hors la loi par les décrets du 28 juillet et du 3 oct. 1793 (V. le *Moniteur*).

les décrets du 28 juillet et du 3 octobre dont il devait plus tard honorer les victimes comme des « martyrs » (1), — à des effusions d'un lyrisme presque officiel, qu'il eut soin d'exclure, sous le Directoire même, du recueil de ses poésies (2). A la fin de 1793, tandis que prévalaient dans le gouvernement les formules sommaires de Marat divinisé, il chantait la Liberté « qui double les plaisirs, les vertus, le génie », — la Raison faisant triompher « sa flamme bienfaisante et pure », amenant à sa suite « la troupe enchanteresse des arts », — et, après avoir ainsi glorifié la Raison (3)

(1) « Les martyrs du 31 mai, du 2 juin et du 3 octobre », dit-il dans son discours du 28 ventôse an III (pour le rappel des députés proscrits).

(2) *Poésies lyriques*, édition de l'an V : on n'y trouve ni le *Dithyrambe sur la Fédération* (daté de 1793 au t. III des *Œuvres complètes*), ni les hymnes *à la Liberté* et *à la Raison* (10 et 30 nov. 1793), ni l'*Hymne à la Victoire*, chanté « sur la Montagne, au champ de la Réunion », le 20 prairial an II, jour de la fête de l'Être suprême : l'élimination de ces pièces tenait sans doute au souvenir des circonstances auxquelles elles se rapportaient; elles ne contenaient, en elles-mêmes, rien que Chénier ne pût avouer, et l'éditeur de 1824 n'a vu aucun motif pour ne pas les rétablir au t. III des *Œuvres complètes*. — L'*Hymne à l'Etre suprême* figura dans l'édition de l'an V, mais sans aucune indication même par une simple date) de la fête pour laquelle il avait été composé ; et l'*Ode* « sur la situation de la République durant *la tyrannie révolutionnaire* », insérée dans cette édition avec la date de prairial an II, devait prévenir toute objection quant à l'attitude du poète à cette époque. L'*Hymne à l'Etre suprême* y est d'ailleurs diminué d'une série de six strophes (les 6 dernières) qu'on peut lire au *Moniteur* du 19 prairial an II et qui portaient plus particulièrement la marque des circonstances : la première des strophes ainsi supprimées disait à « l'Etre suprême » :

Quand du dernier Capet la criminelle rage
Tombait d'un trône impur écroulé sous nos coups,
Ton invincible bras guidait notre courage,
Tes foudres marchaient devant nous.

On comprend que l'éditeur de 1824 n'ait pas rétabli ces strophes dans la pièce : il a même éliminé des *Œuvres complètes* un *Chant du 10 août* qui figure dans l'édition de l'an V comme ayant été « exécuté à la Convention nationale le 23 thermidor an III (10 août 1795) ».

(3) Sur ces *Hymnes à la Liberté* et *à la Raison*, V. ci-dessus, p. 122, n. 7.

et la Liberté selon le *Père Duchesne*, il devait avec le même zèle adresser son hommage à « l'Etre suprême » (1) dont Robespierre voulut être l'apôtre. Il est vrai que l'on rencontre dans ses œuvres, datée du même temps (2), une ode de protestation contre la tyrannie « de Robespierre et de ses complices » (3) ; mais l'ode, naturellement, ne fut imprimée qu'après le 9 thermidor (4), et l'*Hymne à l'Etre suprême* fut composé pour être chanté en cette fête du 20 prairial (5) que présida, — isolé par son orgueil et déjà menacé, de loin, par les sarcasmes de ses collègues humiliés, — Robespierre superbe et tout-puissant.

La muse de Joseph Chénier semblait ainsi s'associer jusqu'au bout au triomphe de ceux dont il allait bientôt célébrer la chute comme la revanche de l'humanité, de la vertu et du génie opprimés (6). Il restait toujours

(1) Le décret sur l'Être suprême est du 18 floréal an II.

(2) « Prairial an II » (V. ci-dessus, p. 133, n. 2).

(3) Selon la formule en usage à la Convention après le 9 thermidor.

(4) En l'an III, avec la tragédie de *Timoléon*, qu'elle précéda sous ce titre : *Ode sur la situation de la République durant l'oligarchie de Robespierre et de ses complices.* (L'édition de l'an V l'intitula : *Ode sur la situation de la République durant la tyrannie révolutionnaire.*) Rien ne prouve même qu'elle ait été réellement *écrite* à la date qu'elle porte : Chénier s'était peut-être borné alors à la composer *en pensée*.

(5) Il fut en effet chanté au Champ-de-Mars dans la dernière partie de la fête (selon quelques-uns « au Palais national » même, après le discours de Robespierre, — Cf. Aulard, le *Culte de l'Être suprême*) ; la *Décade philosophique* indique l'hymne de Désorgues chanté après le discours de Robespierre, et celui de Deschamps pendant la marche : elle ne dit rien de l'hymne de Chénier. — Les trois strophes qui composent l'*Hymne à la Victoire* (au t. III des *Œuvres complètes*) sont données au programme de la même fête, mais sans nom d'auteur et sans titre, par le *Moniteur* du 19 prairial, comme devant être chantées « à la Montagne, au champ de la Réunion » ; l'*Hymne à l'Être suprême* est imprimé, sous le nom de Chénier, dans le même numéro du *Moniteur*, à la suite du programme de la fête.

(6) Je vois en nos remparts une horde insensée
Aux lèvres du *génie* enchaîner la pensée ;
La terreur, comprimant l'honnête homme abattu,
Sèche l'*humanité*, fait taire la *vertu*...

On retrouve sous diverses formes, dans les discours de Chénier

prêt à contribuer à l'éclat de leurs fêtes avec le peintre David, mieux fait que lui pour un tel rôle, puisque l'illustrateur du *Serment du Jeu de paume*, séduit par les prophètes du civisme intégral, était devenu l'admirateur attendri de Marat, l'ami enthousiaste de Robespierre, — le « stupide David » enfin qu'André Chénier s'indignait « d'avoir chanté » (1). Et c'est pourquoi, sans doute, la pensée de son frère inspirait à André, dans sa prison de Saint-Lazare, ces vers (2) où son invective coutumière contre la domination des « pontifes du crime » (3) se tourne en un reproche indirect contre ceux qui ont su trop aisément s'en accommoder :

Mon frère ! que jamais la tristesse importune
Ne trouble ses prospérités !
Qu'il remplisse à la fois la scène et la tribune ;
Que les grandeurs et la fortune
Le comblent de leurs biens qu'il a tant souhaités !

Que les muses, les arts, toujours d'un nouveau lustre
Embellissent tous ses travaux,
Et que, cédant à peine à son vingtième lustre,
De son tombeau la pierre illustre
S'élève radieuse entre tous les tombeaux !

après thermidor, comme dans son ode de « prairial an II », l'équivalent de la pensée ainsi exprimée dans *Timotéon* (acte II, sc. VI). — Et sa mère, dans une lettre publique, en l'an V (V. plus loin, chap. V, § 5), assurait qu'il « n'avait parlé de ces tyrans sanguinaires, *à toutes les époques*, qu'avec *une profonde horreur*. »

(1) V. son *Ode sur la fête du 14 juillet 1793* (« Un vulgaire assassin va chercher les ténèbres... »). — André avait chanté celui qu'il appelle « le stupide David » dans son *Ode sur le serment du Jeu de Paume* (en 1791), à propos du tableau auquel David travaillait alors.

(2) L'Ode XIV (dans l'édition Moland. 1884, en 2 in-8°, t. II), avec la mention : *écrit à Saint-Lazare*. — Les deux premières de ces strophes avaient seules paru (avec quelques changements) en 1819 ; le morceau entier fut donné pour la première fois dans l'édition G. de Chénier (en 1874).

(3) Expression d'André lui-même dans une strophe écrite contre eux (Ode XI de la même édition Moland : « O mon esprit ! au sein des cieux... etc.).

Mais. . . . .
Infortune, honnêtes douleurs,
Souffrance, des vertus superbe et chaste fille,
Salut! Mes frères, ma famille,
Sont tous les opprimés, ceux qui versent des pleurs;

Ceux que livre à la hache un féroce caprice;
Ceux qui brûlent un noble encens
Aux pieds de la Vertu que l'on traîne au supplice,
Et bravent le sceptre du vice,
Ses caresses, ses dons, ses regards menaçants;

Ceux qui devant le crime, idole ensanglantée,
N'ont jamais fléchi les genoux,
Et soudain, à sa vue impie et détestée,
Sentent leur poitrine agitée,
Et s'enflammer leur front d'un généreux courroux!

André Chénier composait peut-être ces strophes au temps même où le Théâtre de la République annonçait la prochaine représentation (1) de *Timoléon*.

(1) Elle fut annoncée du 16 germinal au 20 floréal. André était emprisonné depuis le 17 ventôse. — Les premiers de ces vers se comprendraient moins, écrits après l'interdiction de *Timoléon*, qu'André ne dut pas ignorer.

CHAPITRE V

LA TRAGÉDIE DE *TIMOLÉON* ET LES ATTAQUES DE « LA CALOMNIE »

1. L'auteur de *Timoléon* et les circonstances dont il s'inspirait. — 2. La tragédie de *Timoléon* et la censure de l'an II. — 3. La protestation contre « la Terreur » dans la tragédie de *Timoléon*. — 4. Les représentations de *Timoléon* et la réaction thermidorienne. — 5. L'auteur de *Timoléon* et « la calomnie » de l'an V.

I

Puisque ses tragédies antérieures avaient cessé d'être d'accord avec le progrès du mouvement révolutionnaire, M.-J. Chénier, à la fin de 1793, chercha pour une pièce nouvelle une inspiration plus conforme aux principes officiellement triomphants : il pensa soutenir — ou retrouver — sa précédente réputation de poète patriote en traitant pour la scène le sujet de *Timoléon* (1).

C'était le temps où la *loi des suspects* faisait régner dans la République la Terreur « mise à l'ordre du jour » (2), où la dictature instituée par la Convention

(1) On peut supposer qu'il commença cette pièce vers la fin de décembre 1793, lorsqu'il cessa de faire partie du Comité d'instruction publique,— puisqu'au début de 1793 il indiquait (dans le *Discours préliminaire* sur *Fénelon*) les travaux de ce comité comme la principale raison qui devait lui laisser peu de loisirs pour les ouvrages dramatiques. Il ne faut pas s'étonner que les *trois* actes de *Timoléon* aient pu être écrits en trois ou quatre mois : l'ouvrage paraît en effet avoir été assez peu mûri par son auteur.

(2) Comme le demandait, en septembre 1793, une pétition des Jacobins et de la Commune à la Convention.

établissait en permanence la guillotine ; où Camille Desmoulins, servant, a-t-on dit, la pensée de Danton (1), et avouant courageusement sa honte « d'avoir été trop longtemps poltron » (2), faisait paraître son *Vieux Cordelier* (3) pour demander, à côté du Comité de Salut public, la constitution d'un « comité de clémence » (4) : le moment parut bon à M.-J. Chénier pour faire applaudir au théâtre un exemple d' « énergie républicaine » (5) poussée jusqu'au fratricide.

Montagnards et Girondins avaient passé les premiers mois de la Convention à s'anathématiser, à s'excommunier mutuellement de la République, à se traiter réciproquement de « conspirateurs » et de « contre-révolutionnaires » (6). Les diverses fractions de la Montagne victorieuse ne devaient pas tarder à reprendre entre elles les mêmes procédés de polémique, aboutissant, du côté le plus fort, au même argument final : l'échafaud. Dans les clubs, dans les comités révolutionnaires, comme au sein de la Convention, on s'ingéniait à découvrir, à dénoncer, à déjouer de perpétuelles conspirations contre la liberté ; et l'on mêlait aux déclamations contre les complots « liberticides » de farouches protestations de haine contre la tyrannie. — Les conspirations furent, en raison de cet état d'es-

(1) V. le *Mémoire* de Garat et les *Mémoires* de Barère.

(2) L'expression est dans le nº 2 et se retrouve, presque semblable dans le nº 5 du *Vieux Cordelier*. — Et C. Desmoulins ajoutait : « Le silence que la circonspection peut commander aux autres citoyens, ses devoirs le défendent à un représentant... » (Nº 2 du *Vieux Cordelier*.)

(3) Entre le 15 frimaire et le 15 pluviôse. Ce « journal de *réaction* », comme l'appelle Barère dans ses *Mémoires*, fit comprendre C. Desmoulins (en germinal) dans la « conspiration » des Dantonistes.

(4) V. le nº 4 du *Vieux Cordelier* (30 frimaire).

(5) Expression de M.-J. Chénier (*Réflexions* sur *Fénelon*) à propos de son *Caïus Gracchus*.

(6) V. sur la raison de ces accusations réciproques, le *Mémoire* de Garat sur la Révolution (an III, 1795).

prit, très en faveur dans le théâtre du temps (1). Une « conspiration pour la liberté », c'était le sujet de *la Mort de César*, cette tragédie de Voltaire qui, épurée des discours « contre-révolutionnaires » d'Antoine, resta sous la Terreur une des pièces les plus en vogue de l'ancien répertoire (2); ce fut aussi le sujet — et le sous-titre même — de l'*Epicharis* (3) que Legouvé fit représenter pour la première fois au Théâtre de la République le 15 pluviôse de l'an II, faussant doublement l'histoire pour montrer à la fin de sa pièce (4) les conjurés vainqueurs de Néron au cri de « Vive la République ! » une conspiration contre la liberté, — étouffée dans le sang des traîtres, — ce fut le sujet du *Timoléon* de Chénier, comme aussi du *Cincinnatus* qui, représenté seulement après *Timoléon* (5), avait été conçu par Arnault vers cette même époque (6). Et, si l'on voyait, dans la pièce de Voltaire, César poignardé par l'homme qui vient de se reconnaître son fils, on devait voir, dans *Cincinnatus*, le conspirateur Spurius Mélius mis à mort, avec la stoïque approbation de sa fille (7), par le Romain qui avait voulu être son gendre (8), — dans

(1) Le *Journal des Théâtres* disait, le 23 frim. an III, à propos du *Cincinnatus* d'Arnault, que cette pièce avait été « conçue dans des circonstances où l'on ne voulait (comme sujets de tragédies) que des conspirations » : « les auteurs d'*Epicharis*, de *Timoléon*, de *Cincinnatus* ont obéi à cette loi », ajoutait-il en espérant qu'ils « profiteraient désormais de la liberté de choisir d'autres sujets ».

(2) C'était aussi le sujet de *Guillaume Tell*, qui fut repris le 25 floréal an II, par le Théâtre de la République, pour remplacer *Timoléon* interdit.

(3) *Epicharis et Néron, ou la conspiration pour la liberté*, tragédie en 5 actes, jouée alors avec un succès soutenu.

(4) Après un cinquième acte rempli par la peinture des terreurs et de l'agonie de Néron : Epicharis est morte, mais elle est vengée par Pison.

(5) Le 21 frimaire an III (pièce en 3 actes, comme *Timoléon*).

(6) V. les *Mémoires* d'Arnault.

(7) Emilie, qui d'ailleurs se tue, après avoir remis à Cincinnatus la liste des conjurés, trouvée par elle chez son père.

(8) Servilius, qui aime Emilie et en est aimé, — qui d'abord défendait

Timoléon, le « tyran futur », Timophane, poignardé sur le signal donné par son propre frère.

Vers le temps même où Arnault pensait trouver dans les vertus de son Cincinnatus le thème d'une peinture en rapport avec l'idéal républicain (1), il achevait en peu de jours un court poème d'opéra (2) pour lequel Méhul composa « une musique de fer » (3) et dont le héros, Horatius Coclès, était choisi dans une intention d'allusion au « patriotisme des armées républicaines » (4) : l'inspiration de *Cincinnatus* et celle d'*Horatius Coclès*, — la tragédie et l'opéra (5), — se trouvèrent en quelque sorte combinées dans le *Timoléon* de Chénier. Ayant déjà, comme poète lyrique, chanté la « guerre de la liberté » (6), Chénier fut frappé sans doute, dans l'histoire de Plutarque, de la destinée de ce Timoléon, sauvant d'abord la liberté à Corinthe, puis, plus tard, se consacrant à délivrer les Syracusains de leur tyran : il voulut mêler dans sa pièce (7) ces deux époques de

Spurius Mélius au Sénat, mais qui, convaincu de sa culpabilité, a accepté de Cincinnatus dictateur la charge de « maître de la cavalerie », avec la mission d'arrêter Spurius.

(1) Ainsi qu'il le dit dans ses *Mémoires*.

(2) En un acte : la première représentation en fut donnée, à l'Opéra, le 30 pluviôse.

(3) Expression d'Arnault dans ses *Mémoires*.

(4) Qu'il voulait louer « abstraction faite des principes du gouvernement » (V. ses *Mémoires*).

(5) On reprocha aux chœurs de *Timoléon* de « trop ressembler à des chœurs d'opéra » (V. le *Journal des Spectacles* du 30 fructidor an II).

(6) C'est le titre d'une *ode* composée par Chénier en 1792 (V. ci-dessus, p. 97). Il avait aussi fait représenter à l'Opéra, le 27 janv. 1793, un « divertissement lyrique » (en 1 acte et en vers), dont Gossec avait fait la musique, et qui s'intitulait *le Camp de Grand Pré, ou le Triomphe de la République*. Et la dernière pièce de poésie qu'il ait donnée avant sa tragédie de *Timoléon* (peut-être au temps même où il commençait cet ouvrage) était l'*Hymne sur la reprise de Toulon*, chanté à Paris, le 30 déc. 1793 (V. ci-dessus, p. 122, n. 4).

(7) La Harpe avait fait de même dans son *Timoléon*, joué sans succès en 1764 ; mais il n'avait pas tiré de cette combinaison le genre d'effets que voulut en tirer Chénier.

la vie de son héros : le tyran Denys (1), encourageant l'entreprise de Timophane contre la liberté de sa patrie, put représenter, dans la pensée de Chénier, les rois de l'Europe « conjurés » contre la France républicaine ; et les Corinthiens envoyant aux Syracusains des libérateurs symbolisèrent la solidarité des peuples en face de celle des « tyrans » ; et les soldats de Timoléon, combattant pour la cité de Syracuse, figurèrent les armées de la Convention portant la crainte dans le cœur des rois, allant par leurs victoires affranchir les peuples opprimés. Méhul, avant de composer la musique du *Chant du départ*, fit celle des chœurs de *Timoléon* : l'inspiration d'où Chénier tira son « hymne de guerre (2) » pour les soldats de 1794 était déjà dans les hymnes attribués par lui aux hommes de Corinthe, dans ces chœurs de guerriers et de citoyens imitant les chœurs des fêtes révolutionnaires autant que ceux de la tragédie antique.

Ainsi la pièce de Chénier semblait répondre sous un double aspect aux circonstances parmi lesquelles elle fut conçue : elle célébrait la République triomphante à la fois des tyrans du dehors et des conspirateurs du dedans. Le héros qu'elle mettait en scène rehaussait par l'éclat de ses victoires le mérite de son austérité républicaine : c'était avec l'autorité de son exemple, avec l'évidente sincérité de son propre désintéressement, qu'il pouvait répondre aux plaintes de son frère (3) sur la trop faible récompense reçue de l'Etat pour de rares services :

(1) Il ne paraît pas dans la pièce même, mais il y est mêlé par ses intrigues avec Timophane, et c'est une lettre de lui à Timophane qui, montrée à Timoléon, détermine la scène décisive entre celui-ci et son frère (acte III, sc. IV et V).

(2) C'est ainsi qu'est désigné le *Chant du départ*, dans le *Moniteur* du 2 thermidor an II.

(3) V. la sc. III du 2e acte.

Et le droit de verser ton sang pour la patrie,
L'inestimable honneur de mourir pour nos lois,
N'est-ce donc point un prix plus grand que tes exploits ?...

Les intentions de l'auteur se précisaient çà et là, par des allusions assez claires, à travers l'enseignement civique de ses personnages : c'est ainsi que Chénier, faisant dépeindre par son Timoléon le contraste entre les *sans-culottes* et les *aristocrates* de l'an II, opposait aux citoyens vertueux et pauvres, défenseurs empressés de la patrie et de la liberté, les riches, les oisifs, tièdes patriotes, quand ils ne sont pas des traîtres, vite résignés à la tyrannie quand ils n'en sont pas les artisans :

De fastueux clients, dignes d'un tel prytane (1),
Voilà les citoyens que chérit Timophane !...
. . . .
Les noms d'égalité, de vertu, de patrie,
Ne retentissent plus dans leur âme flétrie.
Lorsque l'Etat réclame et des biens et de l'or,
Ils ferment avec soin leur avare trésor ;
Rien ne peut au péril aguerrir leur faiblesse,
Rien n'attendrit ces cœurs séchés par la mollesse.
Quand ce peuple, quittant ses rustiques foyers,
Court affronter la mort et les travaux guerriers,
On voit dans nos remparts leur oisive opulence
D'un luxe corrupteur étaler l'insolence ;
Et toujours évitant la gloire et les dangers,
Aux maux de la patrie ils semblent étrangers...

De tels vers s'accordaient assez bien, semble-t-il, avec le langage officiel de ceux qui étaient alors les grands-maîtres de la « sans-culotterie » (2) et qui af-

(1) Anticlès, que Timoléon vient de reprocher à Timophane de compter parmi ses amis (sc. III du 2e acte).

(2) Expression de Garat disant, dans son *Mémoire* de l'an III, que Danton avait eu pour projet « d'étouffer le délire et les désastres de la *sans-culotterie* ».

fectaient volontiers, comme Robespierre, de confondre parmi les ennemis de la République « les hommes vicieux et les riches » (1)... La pièce, cependant, leur déplut, pour d'autres raisons ; et Chénier, qui cinq ans auparavant avait salué dans la Révolution l'abolition de la censure au profit de son *Charles IX*, vit son *Timoléon* interdit par la censure de la Révolution.

II

La censure, au moment où les acteurs du Théâtre de la République se préparèrent à jouer Timoléon, n'était pas encore officiellement rétablie (2) ; mais elle fonctionnait à peu près comme si elle l'eût été.

L'Assemblée Constituante, en décrétant pour les théâtres un régime de liberté exclusif de toute censure préventive, avait attribué aux municipalités la police des spectacles (3) : c'était leur donner le droit de suspendre, fût-ce par la clôture d'une salle, les pièces qui occasionneraient du désordre. Lorsqu'au mois de

(1) V. à ce sujet le rapport de Courtois (16 niv. an III) à la Convention « au nom de la commission chargée de l'examen des papiers trouvés chez Robespierre et ses complices », et les *pièces justificatives* jointes à ce rapport (Edition de l'an III). Une note de Robespierre dit : « Quels sont nos ennemis ? Les hommes vicieux et les riches... » ; et le rapport explique que Robespierre avait pour système de proclamer que « le riche est l'ennemi-né du sans-culotte ». — Le *Mémoire* de Garat explique aussi que les Montagnards reprochaient aux Girondins de vouloir « organiser la République pour les riches ».

(2) Elle le fut par un arrêté du Comité de Salut public, du 18 prairial an II (V. ci-dessous, p. 160). M. Aulard (dans son étude sur le *culte de la Raison*) indique que le décret du 14 frimaire sur l'organisation du gouvernement révolutionnaire rétablissait, mais seulement par voie indirecte, la censure de la presse.

(3) V. les articles 6, 7, 8 du décret du 13 janvier 1791. — Robespierre, à l'Assemblée constituante, avait combattu l'art. 6 (qui plaçait les théâtres « sous l'inspection des municipalités ») en disant que cet article lui paraissait trop vague et laissait place à l'arbitraire des municipalités.

janvier 1793 la Commune de Paris prétendit arrêter les représentations de l'*Ami des Lois* (1) sous le prétexte du désordre que la pièce *pouvait* causer (2), la Convention condamna cette abusive interprétation de la loi (3) ; au reste Pétion, en soutenant à la tribune la thèse libérale qui prévalut alors (4), déclarait que, sans avoir légalement aucun droit de censure, la Commune pouvait donner aux directeurs de théâtres des avis officieux sur l'imprudence de jouer certaine pièce, et qu'étant maire de Paris (5) il avait lui-même, plus d'une fois, fait écouter par eux de tels avis. Mais la Convention modifia la législation même des spectacles, lorsqu'au mois d'août 1793, comme une sorte de complément aux représentations de pièces patriotiques ordonnées (6) sur divers théâtres de Paris, elle décréta que « les théâtres qui représenteraient des pièces *tendant à dépraver l'esprit public* et à réveiller la honteuse superstition de la royauté seraient fermés, et leurs directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois ». C'est ce deuxième article du décret du 2 août 1793 qui fut appliqué aux comédiens du Théâtre de la Nation à propos des représentations de *Paméla* (7). — Pour ne pas risquer de se voir traités ainsi « selon la rigueur des lois »,

(1) V. ci-dessus, chap. IV, p. 112.

(2) V. au *Moniteur* l'arrêté du Conseil général de la Commune du 11 janvier 1793, et les observations de Pétion à la tribune de la Convention, dans la séance du 16 janvier.

(3) V. les séances du 12 et du 16 janvier 1793 — Elle votait, le 12 janvier, après une discussion au sujet de l'*Ami des lois*, un ordre du jour motivé sur ce qu'« il n'y avait pas de loi qui autorisât les corps municipaux à censurer les pièces de théâtre ».

(4) V. la séance du 16 janvier (1793).

(5) En 1792. — Chambon lui avait succédé dans ce poste.

(6) Par l'article 1er du même décret du 2 août (V. ci-dessus, chap. IV, § 2, p. 111). Ce décret était proposé au nom du Comité de Salut public.

(7) V. ci-dessus, chap. IV, § 2. p. 116. — Le Directoire s'autorisa de ce même décret, « par lequel la Convention, déclarait-il, avait dérogé au décret du 13 janvier 1791 », pour établir sur les théâtres une sorte

pour s'éviter en tout cas des pertes de temps et d'argent en montant des pièces qui pouvaient être interdites ensuite pour des *tendances* suspectes, les artistes ou les directeurs de théâtres (1) prirent l'habitude de demander eux-mêmes à la Commune l'examen préalable des pièces qu'ils se proposaient de jouer. La censure se trouva ainsi rétablie en fait, sans aucune formule légale : deux des *administrateurs de police* (2) furent chargés de l'exercer « pour les pièces nouvelles comme pour les anciennes » : ils donnaient leur avis par écrit, « indiquant les changements nécessaires, ou « écartant absolument l'ouvrage s'il n'offrait aucun « moyen de devenir conforme aux principes et aux « mœurs... » (3). Le Conseil général de la commune, tout en proclamant « qu'il ne devait pas y avoir de censeurs

de censure par un arrêté du 25 pluviôse an IV. — Un membre du Conseil des Anciens, dans une discussion au sujet des théâtres (V. ci-dessous, chap. VI, § 1), le 15 prairial de l'an VI, faisait remarquer à la tribune « l'opposition » entre le décret de 1791 (l'article 6) et le décret d'août 1793.

(1) La Convention, par des décrets du 14 août et des 1er-2 septembre 1793, avait confirmé la loi de l'Assemblée constituante qui attribuait aux municipalités la surveillance et la police des spectacles.

(2) Baudrais (« homme de lettres », dit de lui Arnault dans ses *Mémoires*) et Froidure, élus membres de l'*administration de police* par le Conseil général de la Commune, le 20 août 1793, et maintenus lors de l'« épuration » de cette administration, le 25e jour du 1er mois de l'an II (oct. 1793, V. au *Moniteur*).

(3) Nous reproduisons ici, d'après Hallays-Dabot (*la Censure en France*), les termes d'une « lettre » que les administrateurs de police adressaient en ventôse de l'an II au Conseil général de la Commune, et qui est sans doute le *rapport* même dont il est question au *Moniteur*, pour la séance du conseil du 24 ventôse (à propos d'une pièce intitulée le *Congrès des Rois*). — Ils font eux-mêmes remarquer, dans ce rapport, qu'« aucune loi ne semblait avoir rétabli la censure des théâtres » ; et, comme ils osaient exprimer le vœu « de n'être jamais chargés de l'examen des pièces de théâtre, qui est une espèce de censure », un vote du Conseil général de la Commune les invita « à se conformer toujours au sage arrêté du Comité de salut public, qui prescrit de surveiller l'esprit public, et non de censurer les pièces de théâtres, attendu qu'il ne doit pas y avoir de censeurs littéraires dans une République ». (Séance du 24 ventôse, d'après le *Moniteur*.)

littéraires dans une République », ne négligeait pas de « surveiller l'esprit public » à travers les pièces même autorisées par eux (1) ; et le Comité de Salut public (2) intervenait à l'occasion pour leur indiquer les principes selon lesquels devait s'exercer leur censure. Diverses pièces, — comme *le Tombeau des Imposteurs*, *la Fête de la Raison*, *la Sainte Omelette*, — faites pour ridiculiser sur la scène de l'Opéra ou ailleurs les cérémonies ou les pratiques du culte catholique, furent interdites, au mois de nivôse, par l'ordre même du Comité : Robespierre, qui signa le 2 nivôse la première de ces interdictions, prétendait faire respecter le récent décret de la Convention sur la liberté des cultes (3), en réprimant ainsi au théâtre les manifestations de l'impiété « hébertiste » contre laquelle il s'était prononcé, le

(1) C'est ainsi que plusieurs membres du Conseil dénoncèrent (15 ventôse) le « venin caché » du *Congrès des Rois* ; et malgré le rapport par lequel l'administration de police essaya de justifier son autorisation donnée à la pièce, le Conseil général de la Commune arrêta (24 ventôse) qu'elle ne serait plus jouée « comme favorisant tous les partis ». (V. au *Moniteur*.)

(2) Ils avaient aussi, relativement à l'exercice de leurs fonctions, des conférences « fraternelles » avec le Comité d'instruction publique (comme on le voit par leur lettre que cite Hallays Dabot). — Chénier n'était plus de ce comité depuis la fin de 1793. (V. ci-dessus p. 129, n. 2.)

(3) C'est la raison donnée dans l'arrêté même du 2 nivôse : « voulant faire respecter le décret rendu par la Convention le 16 frimaire, pour maintenir la paix et la liberté des cultes... ». — Cet arrêté (V. aux *Archives nationales*) est signé de Robespierre et de Barère : il s'applique spécialement au *Tombeau des Imposteurs*, mais aussi aux « autres pièces tendant au même but ». Le *Tombeau des Imposteurs* devait être joué à l'Opéra, ainsi que *la Fête de la Raison*, arrêtée, le 12 nivôse, « à l'heure même du spectacle » (dit le *Journal des spectacles* du 14 niv.) ; la *Sainte-Omelette*, « pièce capucinique qui se jouait depuis quelques jours au Théâtre de la Montagne », fut arrêtée en même temps (12 niv. — Voir le *Journal des spectacles*). — On peut voir citée par Welschinger (*Théâtre de la Révolution*) une lettre d'un administrateur de police (Baudrais) expliquant (le 12 nivôse an II) à un auteur inquiet au sujet de son propre ouvrage, que le *Tombeau des Imposteurs* avait été interdit parce que cette pièce avait le tort de « ridiculiser les cérémonies du culte catholique ».

1er frimaire, aux Jacobins : l'une des pièces interdites (1) était du Conventionnel Léonard Bourdon.

Ce n'étaient pas les auteurs, habituellement, qui étaient censés présenter leurs pièces à l'examen des administrateurs de police (2). Le poète qui autrefois, devant les « représentants de la Commune », à propos de son *Charles IX*, déclarait en formules hautaines qu'il ne voulait plus reconnaître aucune espèce de censure (3), put donc ignorer officiellement l'humiliation de laisser soumettre le « civisme » de son *Timoléon* à un contrôle de fonctionnaires subalternes qu'aucune loi n'autorisait. Sa pièce dut passer, dans les premiers jours de germinal, sous les yeux des administrateurs de police (4), puisque le 9 de ce mois (5) l' « agent national de la Commune de Paris » transmettait au Comité de Salut public le rapport des censeurs sur *Timoléon* : la lettre d'envoi, adressée à Robespierre, « ou, en son absence, à son collègue Collot » (6), était ainsi conçue :

(1) Le *Tombeau des Imposteurs* : c'est la « pièce contre-révolutionnaire dans le sens *hébertiste* » dont il est question dans une note de Robespierre au sujet de ce Léonard Bourdon (V. les *Papiers de Robespierre* publiés en l'an III).

(2) « Les artistes et les directeurs de théâtre apportent eux-mêmes leurs pièces », disent ceux-ci dans leur lettre de ventôse an II (citée par Hallays-Dabot. — V. ci-dessus, p. 145, n. 3).

(3) V. ci dessus, chap. II, § 1, p. 41.

(4) Ceux-ci devaient aller assez vite en besogne. « ayant chaque jour plusieurs pièces de théâtre à examiner » (d'après leur lettre des 23-24 ventôse à la Commune, citée par Hallays-Dabot).

(5) « Le 9 germinal de l'an II de la République une et indivisible » (n° LIII des *Pièces justificatives* jointes au rapport de Courtois en l'an III, cf. ci-dessus, p. 143, n. 1). La désignation d'*agent national* ne figure pas pour cette lettre à côté du nom de Payan ; mais, étant datée du 9 germinal, la lettre ne peut être attribuée à Payan *aîné*, qui n'avait alors aucun rapport avec les bureaux de la Commune, et qui ne fut nommé que le 30 germinal à la Commission exécutive d'instruction publique.

(6) D'après le texte joint au rapport de Courtois, imprimé en l'an III (Paris, chez Maret), « par ordre de la Convention nationale ». L'édition Baudoin des *Papiers inédits de Robespierre* (3 in-8°, Paris, 1828) porte : « ou en cas d'absence, à *Couthon* ».

« Je vous adresse, citoyen, la décision des administrateurs de police relativement à la pièce de *Timoléon*, de Chénier. Je vous prie de la lire avec attention ; la représentation de cette tragédie produirait, je pense, les plus mauvais effets : les poètes se modèleraient sur Chénier, et nous ne verrions bientôt plus sur le théâtre que des rois honnêtes gens et des républicains modérés. Belle leçon à présenter au peuple ! Beaux exemples à lui donner ! »

Si l'on doit tenir pour exacte la date du 9 *germinal* avec laquelle cette lettre de Payan figura parmi les *papiers de Robespierre* publiés en l'an III, l'« homme énergique et probe » (1) installé comme successeur de Chaumette par la confiance toute spéciale de Robespierre n'avait pas perdu de temps pour signaler ainsi la nouvelle tragédie de Chénier à l'attention de son puissant patron : sa nomination d'« agent national » venait à peine d'être signée la veille (2) au Comité de Salut public. Mais, à moins d'admettre que le nouveau délégué du gouvernement auprès de la Commune, parmi les circonstances graves de son entrée en charge (3), n'eût pas eu de soin plus pressant que de contrôler par un examen personnel de l'ouvrage (4) la « décision » des censeurs ordinaires, il faut présumer qu'il avait

(1) C'est avec cette appréciation que les deux Payan figurent sur une « liste de patriotes », de la main de Robespierre (V. les *Pièces justificatives* jointes au rapport de Courtois, — et le rapport lui-même quant aux relations de Robespierre avec les Payan, et en particulier avec l'agent national qui partagea, au 9 thermidor, le sort de Robespierre).

(2) Le 8 germinal — V. le *Moniteur* du 11 germinal (Conseil général de la Commune de Paris).

(3) V. ce qu'il en disait lui même en prêtant serment, le 11 germinal, devant le Conseil général de la Commune (*Moniteur* du 15 germinal).

(4) Il n'avait pu en avoir connaissance antérieurement, ayant été jusque-là *juré au tribunal révolutionnaire* (V. l'arrêté de sa nomination) ; et le Comité de Salut public (arrêté du 27 ventôse) avait d'abord désigné Cellier et Legrand pour remplir *provisoirement* les fonctions d'agent national et de substitut à la place de Chaumette et d'Hébert mis en état d'arrestation.

trouvé dans le rapport même de ceux-ci (1) les éléments de son appréciation nettement contraire à la pièce. Son ironie sur les « rois honnêtes gens » (2) s'accorde, en effet, avec les explications que les administrateurs de police, quinze jours auparavant (3), donnaient au Conseil général de la Commune sur leur façon d'admettre au théâtre les rôles de rois ; et, depuis le blâme alors encouru pour avoir trop facilement autorisé un ouvrage susceptible de plaire « aux aristocrates autant qu'aux patriotes » (4), ces mêmes fonctionnaires avaient plus de raisons que jamais pour ne pas laisser suspecter leur application à découvrir dans une pièce le « modérantisme » (5) dont elle pouvait être infectée.

Le jour même où Payan adressait à Robespierre leur rapport sur *Timoléon*, le Comité de Salut public, poursuivant en vertu d'une loi du 28 ventôse l'« épuration des autorités constituées de Paris » (6), frappait d'arrestation, avec deux de leurs collègues, les adminis-

(1) Quant à ce rapport même, nous n'avons pu le trouver ni aux *Archives de la Préfecture de police* (non plus que d'autres pièces que M. Hallays-Dabot a pu y voir avant 1871), ni aux *Archives nationales* ; nous l'avons cherché non moins vainement aux *Archives de l'Hôtel de Ville* et à la *Bibliothèque Carnavalet*.

(2) Le tour ironique donné par Payan à ses dernières phrases semble viser les prétentions d'enseignement par le théâtre affichées par le poète membre de la Convention (par exemple vers la fin de son *Discours sur Fenelon*, édition de 1793). Nous expliquerons tout à l'heure comment ces ironies pouvaient s'appliquer à la pièce de Chénier.

(3) Le 24 ventôse, à propos du *Congrès des Rois* (V. ci-dessus, p. 145, n. 3, et p. 146, n. 1).

(4) C'est ce qui fut dit au Conseil de la Commune, le 24 ventôse, à propos du *Congrès des Rois* (V. au *Moniteur*).

(5) Un de leurs collègues avait été rejeté par le Conseil « pour cause de modérantisme », à « l'épuration » d'octobre 1793 (Cf. ci-dessus, p. 145, n. 2).

(6) Décrétée en raison « du peu d'empressement de certains corps à venir féliciter la Convention » (pour les « conspirations » récemment déjouées). V. au *Moniteur* le discours de Bourdon de l'Oise, qui proposa ce décret à la Convention.

trateurs de police qui remplissaient ordinairement cet office de censeurs (1). Mais leur disparition importait peu, du moment que le nouvel « agent national » prévenait lui-même Robespierre contre la pièce : c'était sans doute en raison de la qualité de l'auteur que Payan demandait ainsi, pour une « décision » sans valeur légale, la sanction du Comité souverain (2). Le Comité ne se prononça pas tout de suite : des soins plus graves devaient l'occuper, en ces jours où se préparait, après l'exécution des *hébertistes* (3), le procès de « Danton et de ses complices » (4). Et, dans les jours qui suivirent, Robespierre, malgré le cas qu'il pouvait faire des avis de son fidèle Payan, voulut peut-être éviter toute mesure directe contre la pièce de Chénier, en un moment où les « décemvirs » jugeaient nécessaire de faire réfuter par l'un d'eux (5), à la tribune de la Convention, les paroles de « l'infâme Danton » contre leur « autorité tyrannique ». — Les acteurs du théâtre de la République, de leur côté, durent ignorer, comme Chénier lui-même, la note confidentielle de Payan à Robespierre ; ils purent penser qu'à travers le remaniement général des diverses administrations le silence

(1) Baudrais et Froidure. L'arrêté du Comité de Salut public, daté du 9 germinal et lu à la séance du 11 au Conseil de la Commune, visait six administrateurs de police, dont deux étaient simplement destitués (V. au *Moniteur*). Froidure fut condamné à mort par le tribunal révolutionnaire au début de messidor.

(2) C'était le Comité même qui avait arrêté, le 2 nivôse précédent, la pièce du *conventionnel* Léonard Bourdon.

(3) La première série des *hébertistes*, avec Hébert lui-même, avait été envoyée à l'échafaud le 4 germinal, par le Tribunal révolutionnaire, où leur procès avait commencé le 1er germinal.

(4) Arrêtés dans la nuit du 10 au 11 germinal ; c'est le 11 germinal que la Convention vota leur mise en jugement, sur un rapport de Saint-Just.

(5) Couthon, dans la séance du 16 germinal : « ... Nous, des dictateurs ! des *décemvirs !...* etc. », s'écriait-il en s'indignant que « ce scélérat (Danton) et ses complices » eussent osé « traiter le Comité de Salut public d'autorité tyrannique ». (V. au *Moniteur*.)

de l'autorité suprême où se centralisaient toutes les affaires équivalait à une permission ; Chénier, enfin, en auteur impatient surtout de voir jouer son œuvre, leur fit peut-être partager l'assurance que pouvait lui donner alors encore sa situation de conventionnel. Ils mirent la pièce en répétition ; ils l'annoncèrent tous les jours à partir du 16 germinal (1), c'est-à-dire à partir du jour même où tombait sur l'échafaud de la place de la Révolution la tête de Danton. — A la fin du même mois, selon l'organisation décrétée le 12 germinal (2), les théâtres se trouvèrent placés sous la surveillance nouvelle de la *Commission exécutive d'Instruction publique* (3), et l'influence de Robespierre faisait nommer à la présidence de cette Commission le frère aîné (4) de l'*agent national* qui avait pris parti contre *Timoléon*. Cependant la première représentation de *Timoléon* était annoncée le 10 floréal pour le lendemain, puis retardée et annoncée de nouveau peu de jours après (5). Et c'est à l'un de ces derniers jours que semble se rapporter une autre lettre de Payan à Robespierre (6), insistant pour l'interdiction de la pièce

(1) V. le *Moniteur* (en germinal et floréal) et les indications rétrospectives du *Journal des spectacles* en fructidor (an II).

(2) Ce décret instituait douze *commissions exécutives*, chacune de trois membres, pour remplacer les ministères et le *Conseil exécutif*.

(3) Celle-ci manifeste, dès le 2 floréal (V. l'arrêté que cite M. Welschinger, p. 102), son intention de contrôler leur répertoire (le Comité de Salut public la chargea de ce soin par un arrêté du 18 prairial). La Commune conservait, naturellement, ses rapports avec les théâtres par son *administration de police*.

(4) L'arrêté de sa nomination (*Archives nationales*) est du 30 germinal. — Sur les frères Payan, V. ci-dessus, p. 148, n. 1 ; Payan aîné fut mis aussi *hors la loi* le 10 thermidor, mais il se cacha et bénéficia de l'amnistie du 4 brumaire an IV. - On peut voir, signé de lui, au *Moniteur* du 7 thermidor an II, un rapport de la Commission d'Instruction publique « sur les corrections faites dans l'opéra de *Castor et Pollux* ».

(5) Pour le 20 ou le 21, semble-t-il d'après les indications du *Journal des spectacles*, en fructidor. — Il y a, au *Moniteur*, une interruption dans l'annonce de la pièce, entre le 10 et le 14 floréal.

(6) N° CIX (h) des *Pièces* publiées en l'an III à la suite du rapport

et visant à travers l'ouvrage suspect la personne même de l'auteur :

« Chénier invite toutes ses connaissances à aller voir jouer sa tragédie de *Timoléon* : je crois qu'il serait bien nécessaire que le Comité l'examinât avant d'en permettre la représentation. Elle peut devenir très dangereuse dans ces circonstances... *L'auteur peut-il avoir mis dans sa pièce des sentiments révolutionnaires qui lui sont étrangers*? »

Il n'y a pas bien loin de cette dernière phrase de Payan aux paroles qu'Etienne et Martainville (1) font prononcer par le conventionnel Julien de Toulouse apostrophant ainsi Chénier à la répétition générale de *Timoléon :* « Ta pièce est un manifeste de révolte ; mais « cela ne m'étonne point : *tu n'as jamais été qu'un* « *contre-révolutionnaire déguisé* ». Ils ne précisent pas, d'ailleurs, à quelle partie de la pièce aurait répondu cet éclat d'indignation, et l'on a souvent reproduit leur récit en le complétant à cet égard par des suppositions assez arbitraires ; ils indiquent seulement que sur le rapport de ce Julien et d'autres conventionnels présents (2) l'ouvrage fut interdit par le

de Courtois ; nous n'en citons que le paragraphe relatif à Chénier ; elle exprime ensuite les félicitations de Payan (l'agent national, selon l'indication qui figure en tête de la lettre) à Robespierre, au sujet d'un rapport *entendu la veille* et qui semble bien être le rapport sur l'Etre suprême (du 18 floréal) : la lettre serait ainsi du 19 floréal, jour même de la répétition générale de *Timoléon*. L'Editeur de 1828 l'a classée avant celle du 9 germinal : pourtant elle ne peut qu'être postérieure, la nomination de Payan comme agent national étant du 8 germinal.

(1) Dans leur *Histoire du Théâtre-Français* (de 1789 à 1799) datée de l'an X. — Julien de Toulouse, à cette date, ne demandait sans doute qu'à se laisser oublier, après la menace de déportation qu'avait fait passer sur lui le 18 brumaire ; il avait été pendant quelque temps, en l'an VIII, « en surveillance » dans le département de la Charente-Inférieure.

(2) Comme exemple d'une dénonciation *écrite* d'un *conventionnel* au Comité de sûreté générale au sujet d'une pièce de théâtre. V. ci-dessous, p. 154, n. 2.

Comité de Salut public. — Mais Julien de Toulouse n'assista vraisemblablement en floréal de l'an II à aucune des répétitions de *Timoléon* : il se cachait alors, étant sous le coup d'un décret d'accusation rendu contre lui le 26 ventôse (1), et qu'il attribua plus tard (2) à « la persécution de Robespierre ». Si les paroles rapportées par Etienne et Martainville ont été prononcées à la répétition générale de *Timoléon*, elles durent l'être par le conventionnel Julien de la Drôme, ardent montagnard (3) qui eut à défendre son fils, après le 9 thermidor (4), d'avoir trop bénéficié de la protection de Robespierre. Et voici, en effet, comment la *Décade philosophique* (5) du 30 floréal an II racontait l'affaire de *Timoléon* :

On annonçait depuis longtemps une tragédie de Chénier, *Timoléon* : on en a fait une grande répétition le 19 ; il y avait beaucoup de monde. Julien de la Drôme, ne pouvant voir de sang-froid Timophane, frère de Timoléon, recevoir la couronne

(1) Il avait même été décrété d'arrestation le 28 brumaire précédent, mais il avait réussi à s'évader. Chabot, Delaunay d'Angers, Fabre d'Eglantine et Bazire, atteints avec lui par ce décret du 26 ventôse (rapport d'Amar), furent condamnés à mort par le tribunal révolutionnaire en même temps que Danton.

(2) Dans une lettre à la Convention le 27 frimaire an III, demandant l'annulation du décret rendu contre lui.

(3) Il était alors membre du Comité d'Instruction publique (dont Chénier n'était plus depuis la fin de 1793).

(4) Dans la séance du 11 thermidor où Tallien fit allusion à « ce jeune homme de dix-neuf ans placé à la tête de l'instruction publique » : Julien de la Drôme fils était en effet depuis la fin de germinal un des deux adjoints composant avec Payan aîné, président, la Commission exécutive d'Instruction publique. Sur ses relations avec Robespierre, V. les *Pièces justificatives* jointes au rapport de Courtois sur les papiers de celui-ci (plusieurs lettres de Julien fils y figurent). — Il fut de l'an VII à l'an X *commissaire des guerres*, puis *sous-inspecteur aux revues* ; son père donnait, en 1802 et 1803, quelques pièces de poésie dans le *Mercure* (V. *la Biographie universelle*) ; la comparaison de ces situations des Julien de la Drôme avec celle de Julien de Toulouse peut expliquer, même en la supposant involontaire, la confusion faite par Etienne et Martainville à leur sujet.

(5) Paraissant chaque décade depuis le 10 floréal précédent.

sans que le peuple s'indignât, a tonné contre cet ouvrage : « S'il n'y a dans Corinthe, a-t-il dit, qu'un Timoléon, il y a dans Paris autant d'ennemis de la royauté, autant de Timoléon, qu'il y a de sans-culottes, et ce serait les insulter que de leur donner une pareille pièce. » Pendant que Julien s'exprimait avec énergie contre l'ouvrage, son fils (1), âgé de quatorze ans, faisait les quatre vers suivants :

« Au Théâtre-Français Timoléon revit :
« Il hésite à frapper un despote profane :
« Le parterre s'indigne, et d'un trépas subit
« Timoléon tombe avec Timophane. »

Chénier s'est rendu au Comité de sûreté générale, il a brûlé lui-même son manuscrit (2), et *a demandé acte de cette conduite, à laquelle les patriotes applaudissent* (3).

Les détails de ce récit s'accordent bien avec le sens des deux lettres de Payan à Robespierre. — On voyait, en effet, au second acte de la pièce, Anticlès, le complice et même l'inspirateur de Timophane, paraître à l'assemblée du peuple de Corinthe pour proposer l'établissement du pouvoir d'un seul : or, le peuple se récrie sans doute au moment d'entendre « l'infâme

(1) La *Biographie universelle* parle de *deux* fils de Julien de la Drôme. Celui qui était alors membre de la Commission d'instruction publique était âgé de dix-neuf ans.

(2) C'est au Comité de *Sûreté générale* que le conventionnel Godefroy, député de l'Oise, adressait, le 13 ventôse de l'an II, au sujet d'un spectacle du Théâtre de la Montansier qui lui avait paru « dans le cas de corrompre l'esprit public », — une dénonciation dont l'original est aux *Archives nationales*. C'était aussi le Comité de sûreté générale qui, le 12 pluviôse an II (V. au *Moniteur*), mandait les directeurs des théâtres de Paris pour leur recommander, « dans un entretien amical et fraternel », de « faire de leurs théâtres une école de mœurs et de décence..., etc. » — Ce comité était d'ailleurs subordonné, du moins dans la pratique, au Comité de Salut public.

(3) Le *Journal des spectacles* (de fructidor an II) marque au 20 floréal « la défense de représenter *Timoléon* » (c'est-à-dire au lendemain du jour indiqué par la *Décade* pour la répétition générale). Et la pièce cesse, en effet, d'être annoncée, au *Moniteur*, après le 19.

nom de roi » (1), mais il se borne à cette marque d'une vaine indignation, et Anticlès, même après avoir laissé découvrir le « diadème » qui doit couronner Timophane, peut se retirer tranquillement avec sa bande, pour aller attendre et préparer une occasion meilleure. Cette inertie attribuée au peuple de Corinthe en face d'un conspirateur avéré parut un spectacle intolérable à des républicains fanatiquement jaloux de leur devise d'*égalité* et de *liberté*. Lorsque Couthon apportait à la séance du 16 germinal la « réponse du Comité de Salut public » aux « diffamations » de Danton sur sa prétendue « tyrannie », il invitait la Convention « à « proclamer de nouveau la sentence terrible consignée « dans la *Déclaration des Droits* : que tout individu qui « usurperait la souveraineté du peuple fût *à l'instant* « mis à mort par les hommes libres » (2), et l'Assemblée entière se levait pour adhérer à ces paroles : les « hommes libres » mis en scène par Chénier ne savaient protester que par des chœurs d'opéra (3) contre la menace déclarée d'une telle usurpation. Et comme Timoléon lui-même laisse se produire impunément l'initiative criminelle d'Anticlès, comme il hésite encore (4) à frapper le tyran désigné, alors que le crime dont son frère s'est rendu coupable dépassait de beaucoup la mesure de ceux que la loi de 1794 punissait de mort impitoyablement, — on dut trouver que, pour être offert en exemple, son zèle républicain était entaché d'un bien coupable *modérantisme*. « Celui qui a conçu seulement la pensée d'asservir son pays mérite la

(1) « Arrête ! épargne-nous l'infâme nom de roi », fait dire Chénier par « le Peuple » (acte II, sc. VI).

(2) V. au *Moniteur* la séance du 16 germinal an II. — Il s'agit de la *Déclaration des Droits* du 24 juin 1793 (article 27).

(3) V. le chœur qui termine le deuxième acte (Cf. ci-dessus, p. 171).

(4) Au commencement du troisième acte (sc. I-IV).

mort », écrivait à propos de Timophane le rédacteur du *Journal des Théâtres* (1), lorsque *Timoléon* fut représenté après le 9 thermidor. Et la *Décade philosophique* d'alors (2), après avoir indiqué divers défauts de la pièce, ajoutait : « Un autre défaut non moins grave, *et celui* « *sans doute qui attira à l'auteur de vifs désagréments*, et « même lui fit courir des dangers, c'est d'avoir ré- « pandu quelque intérêt sur le rôle de Timophane : il « est plein de respect pour la mémoire de son père (3) ; « sa piété filiale l'empêche de résister aux sollicitations « de sa mère ; il respecte son frère, il sent le besoin « de son amitié ; sa fidélité envers ses partisans est « inaltérable : le souci de leur sûreté seul suffit pour « l'engager à poursuivre son dessein, et, au dernier « moment, il repousse un accommodement qui les ferait « périr... » (4). Le personnage ainsi tracé par Chénier était en effet beaucoup trop loin du caractère — inévitablement grotesque ou odieux — que devaient avoir au théâtre les tyrans et les rois selon les principes suivis, formulés même (5), par la censure de l'an II ; et c'est

(1) N° du 30 fructidor an II, — en critiquant le dénouement comme brusque et invraisemblable : « Timoléon, qui semble d'abord croire que son frère ne mérite pas encore la mort, se décide bien brusquement à la lui donner. *Timophane la méritait.* Celui qui a conçu seulement... etc. ».

(2) N° du 10 vendémiaire an III.

(3) V. dans la pièce sa première entrevue avec Timoléon (acte II, sc. III).

(4) Et la *Décade* concluait : « A côté de lui, les sentiments élevés de Timoléon commandent l'admiration, *mais l'intérêt est pour Timophane*, plus sensible aux affections tendres... »

(5) Les administrateurs de police, dans leur lettre du mois de ventôse (citée par Hallays-Dabot, V. ci-dessus, p. 145, n. 3) au Conseil de la Commune, à propos du *Congrès des Rois*, disaient : « Il est admis qu'on peut mettre des rois sur la scène dans le genre tragique ou dans le genre burlesque : le premier les peint guindés, gonflés d'orgueil, méchants, vindicatifs, cruels ; le second les peint bas, petits, crapuleux, poltrons ; dans les deux cas, ils sont ressemblants. » — Et le *Journal de la Montagne* avait dit dans l'article même (4 sept. 1793) où il reprochait à Chénier d'avoir représenté « un archevêque vertueux » :

pourquoi, sans doute, l'auteur de *Timoléon* était accusé par Payan de vouloir montrer sur la scène « des rois honnêtes gens » en même temps que « des républicains modérés ».

Ainsi dut s'exercer, contre cette tragédie de *Timoléon*, la critique des purs « patriotes », — critique à la fois brutale et subtile comme celle à laquelle le *Journal de la Montagne*, huit mois auparavant, soumettait la tragédie de *Fénelon* (1). Leur vigilance, déjà mise en éveil contre Chénier par les maximes suspectes de ses précédentes tragédies (2), put être animée, chez certains d'entre eux, par le désir d'infliger une mortification à son orgueil et à ses prétentions de poète patriote (3). Mais ils restaient dans la logique et dans la sincérité de leurs principes en s'indignant qu'un représentant du peuple eût pu écrire *Timoléon* (4). Cette tragédie, à travers ses deux premiers actes du moins, provoquait chez eux des impressions trop contraires à l'effet qu'ils attendaient d'une pièce vraiment républicaine (5). Ils ne surent aucun gré à l'auteur du coup

« il ne faut plus de rois sur notre théâtre, s'ils n'y sont pas cruels, sanguinaires, barbares, ou faux, hypocrites, tels qu'ils sont ». — Le Néron d'*Epicharis* rentrait dans la catégorie des « rois méchants et cruels » ; le *Jugement dernier des rois* (de Sylvain Maréchal, — Théâtre de la République, 18 oct. 1793) montrait les rois selon le « genre burlesque ».

(1) V. ci-dessus, chap. IV, § 2, p. 117-118.

(2) Exclues vers le même temps (fin de germinal, V. ci-dessus, chap. III, p. 121) du répertoire de ce *Théâtre du Peuple* qui devait fonctionner par la mise en réquisition des diverses sociétés d'artistes de Paris.

(3) Un sentiment de ce genre avait pu aiguiser la perspicacité des premiers examinateurs de la pièce (Baudrais et Froidure) à en découvrir les défauts au point de vue civique ; il ne semble pas étranger aux ironies avec lesquelles Payan signalait ces défauts à Robespierre (V. ci-dessus, p. 149, n. 2).

(4) Comme le *Journal de la Montagne* du 4 sept. 1793 s'indignait « qu'un représentant du peuple eût pu écrire *Fénelon* ». Cette qualité de l'auteur avait son importance : « les poètes se modèleraient sur Chénier », écrivait Payan à Robespierre (V. ci-dessus, p. 148).

(5) Le député Delacroix disait, le 14 août 1793 (V. au *Moniteur*) à la

de poignard qui la terminait, mal amené d'ailleurs par le développement antérieur du sujet (1). Chénier, en effet, n'avait guère mieux conformé son ouvrage aux conditions d'une bonne tragédie qu'aux exigences du pur civisme de l'an II ; et ce furent même ses maladresses d'auteur dramatique qui contribuèrent, en dépit sans doute de ses intentions, à faire paraître sa pièce « contre-révolutionnaire ».

III

La dictature de l'an II fut donc, en interdisant *Timoléon*, l'interprète du fanatisme révolutionnaire qu'elle avait besoin de flatter et d'exalter. — Lorsque la pièce de Chénier fut représentée après la chute de Robespierre, plusieurs vers y furent applaudis comme des allusions au « tyran » (2) abattu le 9 thermidor : cela ne prouve pas que Robespierre, au mois de floréal, eût redouté de se voir faire à lui-même quelque application des rôles de Timophane ou d'Anticlès. Des allusions du même genre furent saisies, applaudies, après sa chute, dans la tragédie d'*Epicharis* (3); on raconte même (4) qu'à la première représentation de cette pièce au Théâtre de la République, le 15 pluviôse, Robespierre

tribune de la Convention, en plaidant pour les théâtres, qu'un député proposait de fermer : « Il n'y a personne qui, sortant d'une représentation de *Brutus* ou de *la Mort de César*, ne soit disposé à poignarder le scélérat qui tenterait d'asservir son pays ».

(1) V. ci-dessus (p. 156, n. 1) la réflexion du *Journal des Théâtres* à ce sujet.

(2) Le mot fut maintes fois prononcé à la Convention même contre Robespierre à partir du 9 thermidor : il l'avait été dans la séance même de ce jour-là (V. au *Moniteur*).

(3) Jouée (non sans intention vraisemblablement) les 9, 11 et 13 thermidor (V. le *Moniteur*).

(4) V. H. Lumière (*le Théâtre de la Révolution*) citant le témoignage de Nép. Lemercier qui assistait à cette représentation.

avait pu voir se tourner vers lui avec une significative affectation d'applaudissements Danton et ses amis, lorsque retentissait contre Néron le cri de « Mort au tyran ! » : pourtant les représentations d'*Epicharis* n'avaient pas été arrêtées (1) ; si elles furent interrompues après le 5 floréal, l'ouvrage de Legouvé put être repris par le Théâtre de la République à la fin de messidor (2), « avec des changements » qui n'avaient tendu, semble-t-il, qu'à rendre la courtisane Epicharis moins indigne de jouer le rôle d'une héroïne de la liberté. — Si Robespierre eut contre la tragédie de Timoléon des motifs particuliers de défiance, s'il la connut assez pour ne pas aimer, peut-être (3), que l'on entendît au théâtre un *chef de parti* (4) proposer la concentration du pouvoir par des raisons d'intérêt public, il n'eut besoin de rien laisser voir à personne de ce sentiment ;

(1) La pièce tint fréquemment l'affiche jusqu'au mois de floréal. Arnault, dans ses *Mémoires*, raconte que Couthon disait à propos de cette pièce à Robespierre : « Ne faudrait-il pas arrêter cet ouvrage ? » et que Robespierre aurait répondu : « Quand le temps sera venu, nous arrêterons et l'ouvrage et l'auteur ».

(2) Il est annoncé au *Moniteur* le 28 messidor pour le lendemain et le 1er thermidor pour le jour même (Cf. *la Décade philos.* du 10 thermidor). Cependant la Commission d'instruction publique, composée d'hommes dévoués à Robespierre, exerçait depuis près de deux mois son contrôle sur le répertoire des théâtres (V. ci-dessus, p. 151, n. 3 et 4).

(3) D'autres (Payan, par exemple), en se faisant renseigner sur la pièce, au cours des répétitions, auraient pu avoir pour lui cette précaution, après les accusations des Dantonistes (rappelées en pleine Convention, V. ci-dessus, p. 150) sur la « dictature » du Comité de Salut public ; mais nous avons vu que Payan avait pris parti contre la pièce dès l'origine, d'après le rapport des administrateurs de police destitués ensuite.

(4) Anticlès, proposant (acte II, sc. VI), — avec des formes de langage qui pouvaient rappeler certains rapports faits à la Convention au nom du Comité de Salut public (Cf., par ex., les rapports de Billaud-Varennes, 9 et 14 frimaire, sur l'organisation du gouvernement révolutionnaire), — « un pouvoir concentré, solide, inébranlable », et ajoutant :

> Et c'est pour assurer, pour maintenir ses droits, (*ceux du peuple*)
> Qu'au nom du bien public j'élève ici la voix...

Cf., dans les *papiers de Robespierre*, des pensées comme celle-ci : « Il faut une volonté une... », etc.

il n'eut qu'à laisser se prononcer contre la pièce, après le zèle officieux de la censure, l'ombrageuse susceptibilité du « sans-culottisme » (1). Barère, dans ses *Mémoires* même (2) où il se donne le mérite d'avoir combattu, aux heures décisives, les ambitions dictatoriales de Robespierre, — prend nettement la responsabilité d' « avoir improuvé *Timoléon* » : il avait, en effet, au Comité de Salut public, les théâtres dans ses attributions (3), et il était pleinement partisan du système selon lequel le Comité décréta, le 18 prairial, avec le rétablissement formel de la censure (4), « la régénération de l'art dramatique ».

Dans la tragédie de *Timoléon*, telle qu'elle fut imprimée au début de l'an III (5), on lit des vers qui expliqueraient à eux seuls — et tout à l'honneur de Chénier — l'interdiction de sa pièce. Au principal complice de Timophane, demandant « que la liberté règne par la terreur » (6), Démariste, mère de Timoléon et de Timophane, répond :

Tel est des oppresseurs le langage ordinaire :
Je dénonce Anticlès : républicaine et mère,
J'ai le droit de parler pour arracher mon fils
Au piège où l'entraînaient de perfides amis.
Je vois en nos remparts une horde insensée
Aux lèvres du génie enchaîner la pensée.
La terreur, comprimant l'honnête homme abattu,
Sèche l'humanité, fait taire la vertu.

(1) Sur l'appui qu'il cherchait de ce côté-là, cf. ci-dessus, p. 143, n. 1.
(2) Au t. II de l'édition en 4 in-8°, 1842-43.
(3) V. ses *Mémoires*.
(4) L'arrêté (V. aux *Archives nationales*) chargeait la Commission d'instruction publique « de l'examen des théâtres anciens, des pièces nouvelles, et de leur admission... », et l'invitait à veiller à « la régénération de l'art dramatique ».
(5) Elle est annoncée aux « livres nouveaux » dans le *Moniteur* du 28 brumaire an III ; le traité avec le libraire Maradan est daté du 4 vendémiaire (V. cette édition à la *Bibl*re *thèque nationale*).
(6) A la suite des vers cités ci-des[sus], p. 159, n. 4.

La tyrannie altière, et de meurtres avide,
D'un masque révéré couvrant son front livide,
Usurpant sans pudeur le nom de liberté,
Roule au sein de Corinthe un char ensanglanté.
Au courage, au mérite, on déclare la guerre :
On déclare la paix aux tyrans de la terre;
Et la discorde impie, agitant ses flambeaux,
Veut élever un trône au milieu des tombeaux.
Il est temps d'abjurer ces coupables maximes :
Il faut des lois, des mœurs, et non pas des victimes.
Imprimons aux méchants un salutaire effroi ;
Que le crime pâlisse et tombe sous la loi ;
Mais qu'au moins l'innocent goûte un sommeil tranquille ;
Mais que l'infortuné trouve encore un asile ;
Qu'il ne redoute plus, sous son toit protecteur,
L'œil du juge homicide et du vil délateur.
Le peuple ne veut plus ces indignes entraves :
Songeons que la terreur ne fait que des esclaves ;
Et n'oublions jamais que sans humanité
Il n'est point de loi juste et point de liberté.

L'intention de ces vers, où chaque trait forme une allusion, est d'autant plus évidente qu'ils n'ont de rapport exact ni avec la scène où ils sont encadrés ni avec la donnée générale de la pièce. L'image de la tyrannie « roulant au sein de Corinthe un char ensanglanté » (1) se concevrait si Chénier, suivant le récit de Plutarque, avait représenté Timophane déjà maître dans la cité après une série d'exécutions meurtrières : elle ne convient guère, dans la pièce, au cas d'un conspirateur qui n'est encore coupable que d'inoffensives intrigues et qui n'a encore eu ni l'occasion ni l'audace d'agir en tyran. Et la suite de la tirade ;

Il est temps d'abjurer ces coupables maximes... etc ,

(1) Chénier a repris cette image même dans son *Discours sur la calomnie* (au V) pour rappeler le règne des « décemvirs, ces tyrans du génie » :

Vois le crime, usurpant le nom de liberté,
Rouler dans nos remparts son char ensanglanté...

s'écarte davantage encore de toute concordance avec la situation où elle se développe. — Ces vers du rôle de Démariste ne se rattachent évidemment pas au premier dessin du sujet : ils en marquent, au cours du drame, une déviation momentanée (1). Etaient-ils écrits déjà, et devaient-ils être prononcés sur la scène (2), lorsque la représentation de *Timoléon* fut annoncée en germinal, — c'est-à-dire au temps même où Camille Desmoulins venait d'expier sur l'échafaud ses comparaisons éloquentes (3) entre « les suspects de Barère » et « les suspects de Tacite » ? Si Payan les avait vus signalés dans le rapport des administrateurs de police (4), si Julien de la Drôme les entendit à la répétition du 19 floréal, ces interprètes de l'opinion terroriste auraient-ils pris la peine de déguiser contre la pièce le plus sérieux de leurs griefs ? Le Comité de Salut public n'avait pas cherché de tels détours pour « improuver » (5), dans le *Vieux Cordelier* de Camille Desmoulins, son appel à la clémence.

(1) La tyrannie même de Timophane, qui cherche à s'établir (Cf. les vers cités ci-dessus, p. 142) sur une cour de « fastueux clients », de riches, *d'aristocrates*, ne semblait pas devoir être l'image de celle de Robespierre, ayant pour appui les *sans-culottes* (V. ci-dessus, p. 143).

(2) Un des premiers de ces vers (*aux lèvres du génie enchaîner la pensée*) peut paraître exprimer une protestation du poète contre l'interdiction même de sa pièce ; mais la date que semble indiquer tel détail (comme peut-être aussi le vers : *on déclare la paix aux tyrans de la terre*) ne vaut pas forcément pour le morceau entier, qui put être remanié. D'autre part, même en admettant que *l'idée* de la tirade ait été contemporaine de la composition de la pièce, il n'en résulterait pas que la tirade (à peu près semblable) ait figuré dans le texte soumis aux administrateurs de police au début de germinal. Et si l'on voulait rapporter l'inspiration de ce morceau au mois de prairial qui suivit l'interdiction de la pièce, — comme il est peu vraisemblable que la tirade ait été encadrée alors dans une pièce dont Chénier avait dû brûler le manuscrit, — elle devrait être regardée comme ayant été écrite seulement pour la résurrection de la pièce après thermidor.

(3) V. les nos 3 et 5 du *Vieux Cordelier*.

(4) Transmis le 9 germinal à Robespierre, V. ci-dessus, p. 148.

(5) Sur un rapport de Barère, V. le n° 5 du *Vieux Cordelier* (« Dès que le Comité de Salut public a improuvé mon numéro 3... »). Cf. ci-dessus, p. 143, n. 2.

Chénier lui-même, — en s'honorant, plus tard, d'avoir été attaqué par les sectaires d'une « faction cruelle » à l'occasion de son *Caïus Gracchus* et de son *Fénelon* (1), — ne s'est vanté nulle part d'avoir voulu, au fort de la Terreur, faire entendre sous une autre forme (2), dans son *Timoléon*, la maxime déjà dénoncée dans son *Caïus Gracchus*. Et, dans son ode contre la tyrannie de Robespierre, qu'il faisait imprimer avec *Timoléon* — comme une sorte de préface — en la datant du mois de prairial (3), une strophe qui semble bien faire allusion à l'interdiction de la pièce dans le mois précédent n'indique nullement (4) que son « génie » ait été alors « opprimé » pour avoir voulu opposer à « l'audace du crime » celle de « la vertu » :

Le génie indigné *baisse un front abattu*
Sous l'ignorance qui l'opprime ;
Du nom de liberté le meurtre est revêtu,
Et l'audace de la vertu
Se tait devant celle du crime (5).

Ainsi, au lieu d'avoir contribué à faire proscrire sous la Terreur la tragédie de *Timoléon*, la vibrante tirade dont le premier trait vise les « tyrans du génie » (6) pourrait bien n'avoir été insérée dans la pièce que pour lui faire porter en elle un témoignage et une

(1) V. l'*Epître dédic.* de *Fénelon* (1802) ; cf. ci-dessus, chap. IV, p. 113 ; 118, n. 3 ; et 121, n. 1.

(2) « Il faut des lois, des mœurs, et non pas des victimes. »

Nous notons, comme un simple fait, cette absence de toute indication du poète lui-même, et sans en tirer un argument formel contre la présence de ces vers dans la pièce au mois de floréal : car ses ennemis, nous le verrons plus loin, n'avaient pas tardé à lui faire désirer une sorte d'oubli pour cette tragédie de *Timoléon*.

(3) Cf. ci-dessus, chap. IV, p. 134.

(4) Sans d'ailleurs indiquer, positivement, le contraire.

(5) On peut noter la concordance de ces idées avec celles de la tirade de Démariste, mais il n'en résulte aucune indication quant au rapport de date des deux morceaux.

(6) Je vois en nos remparts une horde insensée
Aux lèvres du génie enchaîner la pensée... (Cf. ci-dessus, p. 161, n. 1.

explication péremptoire de l'arrêt qui l'avait frappée. Elle fut très opportune en l'an III pour rectifier le sens général d'un ouvrage qui, dans sa conception initiale, pouvait risquer d'être rapporté à quelque intention de coquetterie envers ceux mêmes qui le prohibèrent. Et ce fut peut-être aux lecteurs seulement qu'elle fut destinée d'abord, ainsi que l'ode préliminaire dont elle devait confirmer l'impression. On peut douter, en effet, que ces vers de Démariste aient été entendus au théâtre lors des premières représentations de *Timoléon*, à la fin de fructidor. Le *Journal des Théâtres* (1) note avec complaisance, dans une autre scène de la pièce (2), des vers dont le public applaudissait l'application à Robespierre tombé : il semble ignorer cette tirade, si caractéristique, contre la Terreur. Le compte rendu, plus détaillé encore, de la *Décade philosophique* (3), n'en dit rien non plus : il indique simplement pour la scène où nous la rencontrons (4), après la perfide proposition d'Anticlès, que « Timoléon et Démariste défendent le gouvernement populaire » ; et le rédacteur de la *Décade* cherchait ailleurs, — dans l'aspect trop sympathique prêté au personnage de Timophane (5), — les motifs qui « avaient valu à l'auteur l'honorable persécution des tyrans » (6).

(1) Ressuscité lui-même après le 9 thermidor.

(2) La scène 3 du 2e acte : nous citons ces vers ci-dessous, p. 169.

(3) Du 10 vendémiaire an III.

(4) Et qui, dans le texte que nous avons, ne contient pas d'autre tirade de Démariste. — C'est d'ailleurs la scène même qui, d'après le récit de la *Décade* du 30 floréal, aurait contribué le plus, pour d'autres raisons (V. ci-dessus, p. 153), à provoquer l'indignation de Julien de la Drôme : mais, si le conventionnel Julien avait donné de sa colère une autre raison que la vraie, et si la *Décade* d'alors avait eu quelque motif pour se prêter à cette tactique, en avait-elle encore, en vendémiaire, pour faire le silence sur une tirade qui pouvait si difficilement, semble-t-il, passer inaperçue ?

(5) V. ci-dessus, § 2, p. 156.

(6) Expressions de la *Décade* au début de son article.

IV

Même sans s'être donné le dangereux mérite d'envelopper dans sa tragédie de *Timoléon* une protestation contre le régime de la Terreur, Joseph Chénier dut se sentir mal à l'aise durant les huit *décades* qui s'écoulèrent entre l'interdiction de la pièce et le 9 thermidor. Son théâtre entier était alors frappé de suspicion officielle (1) ; deux de ses frères, l'adjudant général Sauveur (2) et le poète André, étaient détenus depuis le mois de ventôse dans les prisons des *suspects* ; et l'arrestation d'André, résultée d'un simple hasard à l'origine (3), fut confirmée le 7 prairial par le même Comité (4) devant lequel Marie-Joseph avait dû brûler, quelques jours auparavant, le manuscrit de *Timoléon*. Ses amis (5) ont même insinué qu'à travers ses frères c'était lui, surtout, que les maîtres du jour voulaient atteindre. Daunou assure que les « tyrans » avaient juré sa perte, qu'il « était inscrit à son rang sur une page de la liste des proscriptions, et qu'il eût péri, comme son frère André, « si le régime sanguinaire détruit le 9 thermidor avait duré quinze jours de plus ». On a écrit, depuis Daunou, que la loi du 22 prairial marque l'époque où il « peut passer pour proscrit » (6) ; et,

(1) V. ci-dessus, ch. IV, p. 121, n. 3 et 4.

(2) Arrêté à la fin de ventôse et emprisonné à Beauvais, d'où il fut ensuite transféré à la Conciergerie de Paris.

(3) Le 17 ventôse : André se trouvait dans la maison de M. Piscatory, — beau-père d'un ancien constituant (Pastoret) que l'on voulait arrêter — lorsque les agents du Comité de sûreté générale se présentèrent dans cette maison, à Passy.

(4) Le Comité de sûreté générale (cf. ci-dessus, p. 154) ; cet arrêté du 7 prairial est reproduit d'après les *Archives nationales* par M. Becq de Fouquières dans ses *Documents nouveaux sur A. Chénier* (1875).

(5) V. la *Notice* de Daunou (cf. ci-dessous, p. 179), et les *Mémoires* d'Arnault.

(6) V. l'article de M. Labitte.

d'après une tradition conservée dans sa famille, on nous le montre, dans le mois de messidor, s'abstenant de paraître à la Convention, venant seulement y faire acte de présence de temps en temps, évité dans les rues par les prudents qui redoutaient de se compromettre, obligé de quitter sa demeure pour se dérober aux espions, changeant d'asile chaque soir pour échapper aux recherches... (1). — Il lui fut permis, en effet, après une loi comme celle du 22 prairial (2), de ne pas se juger fort en sûreté : beaucoup de ceux qui la votèrent eurent quelque raison de se croire par elle à la merci de ceux qui l'avaient proposée ; mais il s'exagéra peut-être alors, par un sentiment de frayeur (3), — ou, comme bien d'autres, il exagéra plus tard, pour s'en faire honneur, le danger personnel qu'il aurait couru. Il a pu, ainsi, en rappelant cette époque de sa vie avec la libre approximation d'une période poétique, se représenter lui-même

> Proscrit pour ses discours, proscrit pour son silence,
> Seul, attendant la mort, quand *de* coupables voix (4)
> Demandaient à grands cris du sang et non des lois... ;

(1) V. Gabriel de Chénier, *la Vérité sur la famille de Chénier* (1844), et l'art. de M. Labitte; cf. la notice de M. Becq de Fouquières dans son édition des *Œuvres poétiques* d'André Chénier, in-8°, 1862.

(2) Il suffira de rappeler ici deux articles caractéristiques de cette loi, qui fut rapportée à l'unanimité le 14 thermidor : Art. 13 : « S'il existe des preuves soit matérielles, soit morales, indépendamment de la preuve testimoniale, il ne sera pas entendu de témoins, à moins que... etc. (exception visant le cas de complices à découvrir) » ; Art. 16 : « la loi donne pour défenseurs aux patriotes calomniés des jurés patriotes : elle n'en accorde point aux conspirateurs » (V. au *Moniteur*.)

(3) Mme de Staël, dans le portrait qu'elle a tracé de lui (*Considérations sur la Révolution* (3e partie, chap. xxv), dit qu'il était « à la fois violent et susceptible de frayeur ».

(4) Le texte du *Discours sur la calomnie*, répondant à d'anciens terroristes accusateurs du poète, porte : « leur coupable voix ». Sa mère redisait pour lui, dans une lettre publique du même temps (V. ci-dessous, p. 182, n. 1), qu'il avait été « hautement menacé », « ouvertement proscrit par Robespierre et ses complices ».

dans la dédicace de son *Fénelon* à Daunou, en 1802, il a indiqué, plus simplement, que, « un mois avant la chute du tyran populaire, des hommes, qui vivaient encore, avaient sollicité devant lui, dans un comité redoutable, un décret d'accusation contre lui » : cela suffisait, en effet, pour lui donner le droit de dire qu'il « n'avait pas été étranger aux périls qui avaient menacé alors l'existence de son ami ». — Robespierre le comprenait-il parmi ces « écrivains perfides et contre-révolutionnaires » dont il formulait la « proscription », dans ses notes (1), comme un des principes de sa politique? En chantant (2) « l'Etre suprême » que Robespierre venait de faire décréter (3) par la Convention, Chénier réparait peut-être, aux yeux du « pape révolutionnaire » (4), le tort d'avoir compromis sa muse, quelques mois auparavant, dans le dévergondage « hébertiste » (5). C'était encore à lui que l'on demandait, pour la fête du 26 messidor an II (anniversaire du 14 juillet), les pa-

(1) Publiées à la suite du rapport de Courtois (Cf. ci-dessus, p. 143, n. 1). Aucune d'elles ne vise spécialement Chénier. L'opinion de Payan à son sujet (V. ci-dessus, p. 152) reflétait peut-être celle de Robespierre. En dehors des deux lettres de Payan, le nom de Chénier n'intervient dans ces pièces que d'une façon incidente dans un rapport d'espion (n° XVIII) du 27 messidor, signalant, avec quelques propos insignifiants, un dîner offert par le citoyen Littée (le 22 messidor) « à cinq de ses collègues, parmi lesquels les citoyens Las et Chesnier (*sic*) ». (Ce Littée était député de la Martinique à la Convention.)

(2) Pour la fête du 20 prairial (l'*Hymne* de Chénier parut au *Moniteur* du 19).

(3) Le 18 floréal. Cf. Aulard, le *Culte de l'Être suprême*.

(4) Expression indiquée par Barère (*Mémoires*) comme ayant été appliquée alors à Robespierre.

(5) Par ses hymnes *à la Liberté* et *à la Raison* (V. ci-dessus, chap. IV, p. 122 et 134). — Une note des *Papiers de Robespierre* vise le conventionnel Léonard Bourdon comme « ayant composé une pièce *contre-révolutionnaire dans le sens hébertiste*, pièce... que le Comité de Salut public arrêta » (V. ci-dessus, p. 147). — On peut voir dans un rapport de la Commission d'instruction publique, au *Moniteur* du 7 thermidor, les sévères appréciations du robespierriste Payan sur « l'hébertisme de la pensée » et sur la *Raison* des hébertistes.

roles d'un hymne guerrier dont Méhul ferait la musique; et il tint prêt, pour le jour fixé, l'hymne qui fut *le Chant du départ* (1). Si, comme on l'a dit (2), il composa ce « chant de Tyrtée », — « chant d'Orphée » (3) à certains égards, — pour « obtenir des bourreaux la grâce de son frère », ne put-il pas joindre à cette intention celle de réhabiliter son propre civisme un peu suspect depuis l'aventure de *Timoléon*?

Le 9 thermidor lui rendit la sécurité — sans lui rendre son frère André (4). — Un malicieux quatrain le fit plus tard dialoguer ainsi, avec un interlocuteur d'occasion, porteur de la bonne nouvelle :

— L'heure de la justice est enfin arrivée :
Robespierre n'est plus, et la France est sauvée.
— Que dites-vous ? — J'ai vu périr le monstre. — Bon :
L'on jouera mon *Timoléon* (5).

Le premier soin de Joseph Chénier fut de faire sortir de la Conciergerie (6) son autre frère Sauveur, mais il ne perdit pas de temps non plus pour ressusciter sa pièce proscrite. Ce n'est pas qu'il eût trouvé en Robespierre le seul obstacle à la représentation de sa tragédie. Barère aussi s'était prononcé contre elle, et Barère restait au Comité de Salut public. Mais le Comité était renouvelé en partie ; des hommes nouveaux, — des « thermidoriens », — venaient d'y entrer (7); et la

(1) V. Dauban, *Paris en* 1794-95, 1 vol., 1869.—Cet hymne fut chanté à la fête du 26 messidor, et publié, *sous le nom de M.-J. Chénier*, par le *Moniteur* du 2 thermidor: Chénier dit cependant dans l'*Epître dédic. de Fénelon* (1802) qu' « il fut *contraint* de laisser longtemps anonyme ce *Chant du départ*..., etc. »

(2) Arnault, dans sa *Notice* sur Chénier, — et dans ses *Mémoires*.

(3) « Ce chant de Tyrtée était aussi un chant d'Orphée », dit Arnault dans ses *Mémoires*.

(4) Guillotiné le 7 thermidor.

(5) Quatrain cité dans l'article de M. Labitte.

(6) Le 15 thermidor, en vertu d'un ordre d'élargissement qui précéda la mesure générale décrétée le 18. (V. Gabriel de Chénier).

(7) Le 13 thermidor.

Convention rendait un à un divers décrets pour en restreindre la toute-puissance. Barère ne fut pas longtemps à constater que « le 9 thermidor avait brisé le ressort révolutionnaire » (1). — Un arrêté qu'il avait signé avec Robespierre pour l'interdiction d'une pièce de Léonard Bourdon (2) fut rapporté formellement le 27 thermidor (3) par le Comité de Salut public : Chénier n'avait aucun arrêté à faire annuler pour se trouver libre de faire jouer son *Timoléon*. Il en avait docilement brûlé le manuscrit devant ses redoutables juges; mais Mme Vestris, — l'actrice chargée du rôle de Démariste, — avait conservé, non point sans doute à l'insu du poète (4), une copie de la pièce : le Théâtre de la République en reprit les répétitions, et l'annonça de nouveau dès le 20 thermidor (5) ; elle fut représentée pour la première fois le 25 fructidor suivant (6).

Ecrite pour figurer la République d'avant Thermidor victorieuse des conspirations contre-révolutionnaires, elle devait se trouver tout aussi propre à représenter, après Thermidor, la Liberté sauvée de la tyrannie de Robespierre. Elle offrait, en rapport assez direct avec l'événement récent, des vers tels que ceux-ci (7) :

Quand le lâche est tremblant, quand le traître conspire,
Quand le tyran futur a la main sur l'empire (8),

(1) C'est son expression dans ses *Mémoires*.
(2) Le *Tombeau des imposteurs*; l'arrêté datait du 2 nivôse. Cf. ci-dessus, p. 146.
(3) On peut voir l'original de l'arrêté d'annulation aux *Archives nationales*.
(4) Arnault (dans sa *Notice*) assure qu' « il croyait sa pièce anéantie », et attribue au Théâtre de la République toute l'initiative de la reprise.
(5) D'après le *Journal des Théâtres* de Duchosal.
(6) 11 septembre 1794.
(7) Cités, pour ce motif, par le *Journal des Théâtres*, n° du 26 fructidor (ils sont adressés par Timoléon à Timophane, acte II, sc. III).
(8) « Le 8 thermidor, *il met la main sur l'empire* », dit Barère, en parlant de Robespierre, dans ses *Mémoires*.

Se levant tout à coup, le peuple d'un coup d'œil
Voit tous ses ennemis, et les plonge au cercueil...

Et l'impression de délivrance chantée par le « chœur » après le châtiment de Timophane et de ses complices, — la renaissance de l'égalité proclamée par Timoléon, — répondaient à des sentiments qui s'exprimaient journellement à la tribune même de la Convention. Barère, dans ses *Mémoires*, se donne raison d'avoir « improuvé » la pièce, en constatant qu'elle fut très applaudie par les *royalistes* » : tout ce que les *royalistes*, s'ils osaient dès lors se montrer, pouvaient trouver en propre à y applaudir, c'était l'exhibition d'un diadème par Anticlès, devant le peuple de Corinthe tranquillement indigné. Mais Barère affecte de rattacher au « royalisme girondin » (1) tout le parti des « thermidoriens ». Ceux-ci, pourtant, étaient encore, lors des premières représentations de *Timoléon*, assez loin de l'état d'esprit qui fit plus tard rendre leurs droits aux survivants de « la Gironde » (2). Une pétition des Jacobins obtenait, alors même, de la Convention l'exécution du décret qu'elle avait rendu, neuf mois auparavant, pour la « panthéonisation » de Marat : « Le temps écoulé de-
« puis ce décret, — venait dire à l'Assemblée le rappor-
« teur du Comité d'instruction publique (3), — n'a fait
« que justifier la sagesse qui l'avait dicté : la mémoire
« du martyr de la liberté est restée aussi pure que le
« jour où une main exécrable le ravit à l'amour des
« Français... » La Convention sanctionnait ce langage de Léonard Bourdon ; et Chénier lui-même, confirmant comme poète les conclusions de son rapport du 5 frimaire, composait pour être chanté en cette solennité,

(1) « Le parti qui domina désormais (après le 9 thermidor), ce fut le royalisme girondin », écrit-il dans ses *Mémoires*.

(2) En ventôse de l'an III (V. ci-dessous, p. 186).

(3) Séance du 26 fructidor an II.

au Panthéon même (1), sur une musique de Chérubini, « un grand chœur à la gloire des martyrs et des défenseursde la liberté ». Son *Hymne à la Victoire* » (2) et son *Chantdu départ* furent inscrits au programme officiel de la même fête (3). Toute occasion lui était bonne pour placer quelque production de sa muse.

Sa tragédie de *Timoléon*, cependant, nebénéficia pas autant qu'il l'avait espéré sans doute, du souvenir de l'interdiction qui l'avait frappée, ni des allusions dont les circonstances lui avaient ajouté le mérite. C'était une mauvaise pièce avant le 9 thermidor : elle ne se trouva pas meilleure après. Elle parut faible par les caractères autant que par l'action. Le critique de la *Décade philosophique* (4), malgré ses sentiments républicains, la trouvait « fort mal jouée par de très bons « acteurs (5) », ceux-ci « ayant voulu réchauffer la froi- « deur du sujet par des cris qui les sortaient sans cesse « de la nature ». Il jugea, comme aussi le rédacteur du *Journal des Théâtres* (6), que « les chœurs gâtaient la pièce ». Certains de ces chœurs étaient « parlés » (7), et cette déclamation « de phrases articulées par plusieurs personnes à la fois, sans chant ni mesure », parut d'un effet bizarre ; les autres étaient chantés, et l'on trouva qu'ils « ressemblaient trop à des chœurs

(1) Au moment où le corps de Marat devait être déposé au Panthéon. Le programme de cette fête, qui eut lieu le jour de la 5e sans-culottide (21 sept. 1794, six jours après la première représentation de *Timoléon*), est donné par le *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*.

(2) Déjà chanté à la fête du 20 prairial. V. ci-dessus, p. 134, n. 5.

(3) Pour l'ouverture et la marche du cortège.

(4) Du 10 vendémiaire, an III.

(5) C'étaient Talma, Monvel, Mme Vestris, Baptiste l'aîné et Monville, jouant respectivement les rôles de Timoléon, Ortagoras, Démariste, Timophane et Anticlès. (V. le *Journal des Théâtres* du 26 fructidor.)

(6) Nos du 30 fructidor et de la 1re sans-culottide.

(7) V. le *Journal des Théâtres*. — (Ainsi les paroles du peuple à la fin de la pièce : « Toi qui de Timophane as puni l'attentat... etc. »)

d'opéra » (1). A la fin de la pièce, l'embarquement de Timoléon partant pour de nouvelles victoires fut raillé comme un « spectacle de pantomime », d'un effet « puéril et mesquin (1) ».

Ces accessoires d'opéra, il est vrai, compensèrent peut-être, pour une partie du public, le défaut d'intérêt dramatique. L'affluence de spectateurs qui s'était portée à la première représentation (2) ne se soutint pas aux suivantes (3) : mais la pièce eut une douzaine de représentations avant la fin de vendémiaire (4), et quelques autres encore dans la suite (5). Le *Cincinnatus* d'Arnault qui lui succéda sur l'affiche (6) eut un succès moins brillant encore, bien que l'auteur, achevant son ouvrage après le 9 thermidor, se fût efforcé de préciser l'allusion à Robespierre à travers la conspiration de Spurius Mélius (7). De telles allusions (8) ne suffisaient plus à la fièvre de réaction qui fit bientôt caricaturer sur la scène « l'Intérieur des comités révolutionnaires (9) » ; et le sentiment public devenait de plus en plus rebelle à l'inspiration dont avaient procédé ces tragédies de l'an II. Les dernières représentations de *Timoléon* furent données, semble-t-il, au mois de pluviôse de l'an III (10) ; la tragédie de *Fénelon*

(1) V. la *Décade philosophique* et le *Journal des Théâtres*.

(2) « Attirée, dit le *Journal des Théâtres*, par le nom de l'auteur qui était connu, par la persécution qu'il avait éprouvée à raison de son ouvrage, par le besoin de contempler des tableaux patriotiques. »

(3) V. la *Décade philosophique* du 10 vendémiaire.

(4) 25, 27 et 28 fructidor, 3e sans-culottide, 2, 9, 11, etc., et 27 vendémiaire.

(5) 5, 15 et 25 brumaire.

(6) Le 21 frimaire (V. le *Journal des Théâtres*).

(7) V. les *Mémoires* d'Arnault. (Cf. ci-dessus p. 139).

(8) L'auteur Trouvé en chercha du même genre dans sa tragédie de *Pausanias* (Théâtre de la Rue Feydeau, germinal an III).

(9) Ce fut le titre d'une pièce jouée au théâtre de la Cité-Variétés, en floréal de l'an III et dans les mois suivants.

(10) La pièce est affichée (d'après le *Journal des Théâtres*) pour le 1er et le 18 pluviôse.

reparaissait alors même au Théâtre de la République (1) : c'était le temps où des bustes de Marat étaient brisés et traînés dans les rues de Paris, — où la Convention elle-même, annulant son décret antérieur (2), retirait « au dieu Marat » sa place au Panthéon.

V

« Le grand Timoléon vint apprendre aux Français
« Que la fraternité n'était qu'une chimère
« Et qu'on pouvait sans crime assassiner son frère... » (3) :

la tragédie de *Timoléon* fut ainsi interprétée pour servir de thème aux cinglantes ironies par lesquelles Joseph Chénier s'entendit reprocher l'échafaud de son frère André ; elle fut un des arguments de « la Calomnie » qui s'acharna, sous le Directoire, à lui répéter :

(1) Les 17 pluv., 10 et 12 ventôse (et déjà même en frimaire, — cf. *Journal des Théâtres*). — La Convention rendait vers le même temps (3 ventôse an III) un décret par lequel la liberté des cultes fut, non plus proclamée tout platoniquement comme elle l'avait été par des décrets antérieurs (16 frimaire et 18 floréal an II : Cf. ci-dessus, p. 119), mais effectivement garantie. — Le 16 fructidor an III, à la Convention, Boissy d'Anglas nommait Fénelon parmi les grands hommes dont il s'étonnait de ne pas trouver les statues sur les places publiques, et dont, sur sa proposition, le Comité d'instruction publique fut chargé de présenter une liste (V. au contraire, p. 115, n. 1, pour la façon dont Fénelon était apprécié en octobre 1793).

(2) En décrétant (20 pluviôse) « que les honneurs du Panthéon ne pourraient être décernés à aucun citoyen, ni son buste placé à la Convention nationale et dans les endroits publics, que dix ans après sa mort, — tous décrets contraires étant rapportés » (V. au *Moniteur*).

(3) M. Labitte (article sur M.-J. Chénier) cite ces vers comme étant de Michaud ; nous ne les avons pas vus dans la collection de la *Quotidienne* à la Bibliothèque nationale (où nous ont manqué d'ailleurs les 150 n^{os} du 1er ventôse au 30 messidor an III) ; mais on rencontre dans la *Quotidienne* du 22 déc. 1796 (2 niv. V) un trait de même sens contre le poète qui, « dans *Timoléon*, a consacré le fratricide (et pour cause)... »

« Caïn, qu'as-tu fait de ton frère » (1)? — On affecta d'identifier le fratricide Timoléon et le frère d'« Abel Chénier ».

En 1792, c'était André Chénier qui était traité de « fratricide » à propos de son premier article contre les Jacobins (2) : ceux-ci pensaient le réduire au silence, ou l'embarrasser tout au moins, en lui objectant la présence de son frère parmi eux, en l'accusant de dénoncer implicitement ce frère aux rigueurs du pouvoir. — Une tactique semblable tenta ceux qui, au cours de l'an III, évoquèrent contre Joseph Chénier « l'ombre sanglante » (3) de son frère André. Le « fanatisme royaliste », écrivait Lemercier en 1819 (4), imagina de « l'accuser ainsi de son propre malheur, celui de n'avoir pu sauver un frère qu'il aimait et dont il était aimé ». Les royalistes, intéressés à discréditer les plus notables défenseurs de la République, se trouvèrent d'accord, dans cette campagne contre Chénier, avec d'anciens Montagnards auxquels il reprochait leur férocité de naguère et qui se vengeaient par de réciproques accusations (5) : les insinuations lancées par

(1) Cette question, dit la *Notice* d'Arnault, fut répétée à son adresse tous les jours, pendant plusieurs mois, dans un journal (la *Quotidienne*).

(2) V. dans ses écrits politiques, sa réponse (datée du 4 mars et publiée le 7 par le *Journal de Paris*) à ceux qui « le traitaient de fratricide » à propos de son article du 26 février 1792.

(3) Ce fut l'expression d'André Dumont (V. l'art. de Labitte). Cf. le vers du *Discours sur la calomnie* :

... En vain sèment le trouble entre son ombre et moi.

(4) Dans la *Revue encyclopédique*, à propos de la publication des poésies d'A. Chénier : « Les deux frères, écrit Lemercier, adorèrent la liberté... L'un fut le martyr du fanatisme populaire qui, l'accusant d'aristocratie, tua sa personne ; l'autre fut celui du fanatisme royaliste, qui, l'ayant accusé... etc., eût voulu et voudrait encore tuer sa mémoire ».

(5) C'est à ceux-là, spécialement, que Chénier répond dans son *Discours sur la calomnie* :

Ceux que la France a vus ivres de tyrannie...
Me reprochent le sort d'un frère infortuné..., etc.

(Michaud se fit féliciter, dans la *Quotidienne* du 16 frimaire, de « n'y

Michaud, dans la *Quotidienne* (1), se rencontrèrent avec les déclarations du représentant Dumont (2), qui jadis, en mission dans le département de la Somme, avait fait emprisonner l'autre frère de Marie-Joseph. Elles eurent, — pour les accueillir, pour les répéter, pour les préciser avec une âpre et impitoyable malignité, — le grand nombre de ceux qu'animaient contre Chénier des jalousies littéraires ou des rivalités politiques, tous les ennemis que lui faisait sa morgue (3), tous les envieux que lui valait l'éclat — un peu fastueux alors — de sa vie (4).

Une telle accusation n'ayant jamais été établie sur aucune espèce de preuve, on doit en croire la protestation indignée de Joseph Chénier, et le témoignage apporté en sa faveur par sa mère.

avoir pas été nommé ») ; c'est à l'un d'eux (André Dumont, encore membre du Conseil des Cinq Cents) que sa mère opposa une protestation publique par une lettre du 26 frimaire an V (V. ci-dessus, p. 179, n. 4). — C'est dans les premiers jours du même mois de frimaire (cf. la *Quotidienne* du 14 et du 20) que dut paraître l'*Epître à Philandre*, devenue, avec beaucoup de remaniements à travers les éditions suivantes jusqu'à l'an VI, le *Discours sur la calomnie* (cf. la notice au t III des *Œuvres*, — et *Quérard, la France litt.*) ; au cours du même mois, on discuta au Conseil des Cinq Cents (13 frimaire-10 nivôse) un projet de loi sur les délits de presse, présenté par Daunou, l'ami de Chénier, avec des dispositions spéciales sur « la calomnie ».

(1) V. notamment les nos du 24 sept. 1796, des 4, 6, 22, 27 déc. 1796 (14 frimaire-7 niv. V).

(2) Dans une « lettre à M.-J. Chénier », publiée dans le *Messager du soir* (cf. la *Quotidienne* des 20 et 24 frimaire an V) et postérieure à l'*Epître sur la calomnie* (où Dumont était visé), Dumont rapportait ce prétendu mot de M.-J. Chénier au sujet d'André : « Si mon frère n'est pas patriote, qu'il périsse ! » Dumont développa plus au long son apologie dans son *compte rendu à ses commettants* (en pluviôse). — Barère, dans ses Mémoires, parle de ce Dumont qui se signala par son zèle thermidorien pour éviter les accusations auxquelles il se sentait exposé.

(3) *La France littéraire*, de Quérard, indique pour l'an V une *Epître sur l'orgueil* « dédiée à M. Joseph de Chénier, poète tragique » (par un certain Sewrin).

(4) V. dans la *Feuille du jour* du 13 nivôse IV, après une histoire où Chénier est en cause, des réflexions sur la vie du poète qui « donne voiture à sa maîtresse ».

Il est vrai que la polémique issue en 1792 de leurs dissentiments politiques avait altéré la bonne harmonie antérieure entre les deux frères. Et si, au cours de cette polémique, Marie-Joseph fut loin d'avoir tous les torts, il avait eu, incontestablement, les premiers. Il eût pu laisser à d'autres le soin de défendre les Jacobins contre les attaques d'André (1). Dans son zèle à plaider leur cause, il parut mettre la « diatribe » de son frère au rang des « amplifications de rhétorique » (2). André, de caractère naturellement hautain et impérieux, fut blessé de se voir ainsi traité par un frère plus jeune : il inséra dans sa réponse une allusion un peu méprisante aux raisons qui devaient ranger Marie-Joseph parmi les défenseurs des Jacobins, — aux « succès littéraires dont la nature est d'avoir besoin des applaudissements de la multitude » (3). Marie-Joseph, qui était alors « Chénier-Gracchus », releva dans sa réplique, sur un ton de sarcasme, cette insinuation (4). Il fallut, paraît-il (5),

(1) Il est vrai qu'André avait enveloppé dans le dilemme : « imbéciles ou fripons », les Jacobins et leurs partisans (article du 26 février). Mais il avait ensuite (article du 7 mars), spécialement à cause de son frère, atténué la rigueur de ses premières expressions.

(2) V. l'article de M.-J. Chénier (daté du 7 mars, en réponse à l'article d'A. Chénier du 26 février), inséré dans le *Moniteur* du 11 mai : « Si quelque législateur s'était chargé de cette diatribe violente, voici ce que la France entière aurait pu lui répondre :... permettez-nous de ne pas regarder une amplification de rhétorique comme une vérité mathématique... »

(3) V. sa réponse (du 12 mai) à l'article de M.-J. Chénier, paru le 11.

(4) V. l'article de M.-J. Chénier inséré dans le *Moniteur* du 19 juin. L'article y est daté du 20 avril (V. ci-dessus, p. 96, n. 3) par erreur (V. Becq de Fouquières, *Œuvres en prose d'André Chénier*, 1872, p. 392), puisqu'il répond à l'article d'André daté du 12 *mai* et paru les 15 et 16 mai au *Journal de Paris*. — Marie-Joseph disait d'ailleurs dans cet article : « Je n'ai dit ni fait entendre nulle part que mon frère fût ennemi de l'égalité : je sais le contraire... »

(5) V. l'article de M. Labitte sur M.-J. Chénier. — André annonçait pourtant, à la suite d'un article daté du 1er juillet (publié par le *Journal de Paris* du 5), une réponse aux « nouvelles observations » de son frère « sur les sociétés patriotiques » : cette réponse ne parut pas.

l'intervention de la famille pour arrêter cette querelle publique et l'empêcher de s'envenimer.

Les événements, qui se précipitaient, suffisaient pour y mettre fin. Sans doute les dissentiments subsistèrent ; certains votes de Marie-Joseph à la Convention durent plutôt les aggraver (1) ; mais l'humeur que pouvait entretenir chez Marie-Joseph l'improbation plus ou moins tacite de son frère ne dut pas tenir devant l'éventualité du danger qui, bientôt, le menaça. Peu importe que ce soit ou non l'élu de Versailles qui ait procuré à André (2), dans cette ville même, la maison qui fut son refuge pour la seconde moitié de 1793 (3) : lorsque, par suite d'un malheureux hasard, — non d'une mesure directe et particulière, — André eut été arrêté (4) et emprisonné, les dernières rancunes, s'il en restait, durent s'effacer dans l'âme de Joseph Chénier. Lui qui par deux fois, en 1795 et en 1797 (5), usa généreusement de son crédit politique en faveur de La Harpe (6) son ennemi, se serait-il montré moins

(1) Tandis que M.-J. Chénier votait la mort de Louis XVI, André, apportant son concours à la défense du roi déchu, traçait le projet d'une lettre écrite dans le sens de l'appel au peuple par Louis XVI à la Convention (V. les écrits politiques d'André Chénier).

(2) Comme on l'a affirmé (V. l'art. de M. Labitte et l'art. de Sainte-Beuve sur *A. Chénier homme politique*) — sans preuve bien précise, remarque M. Moland dans sa notice sur A. Chénier.

(3) Une partie de l'été et de l'automne (V. la notice de M. Moland sur A. Chénier.

(4) Cf. ci-dessus, p. 165, n. 3.

(5) Après le 13 vendémiaire et après le 18 fructidor (La Harpe s'était signalé dans la presse royaliste). Daunou écrit dans sa *Notice* : « ... Au commencement d'octobre 1795, Chénier, membre du Comité de Salut public, déchira publiquement et avec indignation un mandat d'arrêt décerné contre La Harpe par un autre Comité... Ce fut encore Chénier qui se chargea de veiller à la sûreté de La Harpe en septembre 1797 ».

(6) Cf. les vers du *Discours sur la calomnie* (an V) :

> Si la Harpe autrefois blessant la vérité
> Voulut noircir mes jours d'un fiel non mérité,
> Oubliant sa brochure et non pas *Mélanie*,
> Au temps où sa vieillesse allait être bannie...
> J'ai du moins adouci des coups trop rigoureux.

oublieux des ressentiments qu'il pouvait avoir eus contre un frère désormais proscrit? On ne trouve dans les poésies écrites par André à Saint-Lazare aucun vers, aucun mot, qui laisse supposer de sa part la plus vague intention d'accuser son frère de son sort : une pièce où il parle de Marie-Joseph (1) prouve seulement qu'il continuait à désapprouver son attitude politique et à ne pas envier les succès qui en étaient la récompense.

Non : Joseph Chénier ne devait en aucune façon être rendu responsable de la mort de son frère. — Les plus loyaux d'entre ses ennemis le reconnaissaient eux mêmes en l'an V (2); d'autres l'ont attesté plus tard (3) ; et, d'après une anecdote digne de foi, l'un des fondateurs (4) du journal qui, sous le Directoire, répéta le plus obstinément cette calomnie, aurait dans la suite avoué de bonne grâce (5) qu'elle n'avait été imaginée que pour « démonétiser », en Chénier, un adversaire politique (6). Chateaubriand, dans le discours qu'il écrivait en 1811 pour succéder à Chénier à l'Institut (7), ne s'arrêtait même pas à la combattre en plaignant Chénier d'avoir connu, comme lui-même, le malheur « de perdre dans les orages un frère tendrement chéri » (8). Et l'on n'aperçoit en effet

(1) Celle que nous avons citée à la fin du chap. IV, p. 135: « Mon frère, que jamais la tristesse importune... etc. »

(2) Rœderer, par exemple, disant « tenir pour injuste l'opinion qui plaçait Chénier entre les premiers ministres de la Terreur. ., et qui *l'accusait d'un fratricide...* » (Cf. ci-dessus, p. 109, n. 3.

(3) V. les *Mémoires* de Barère (Cf. ci-dessous, p. 180, n. 6).

(4) Michaud ; le journal est la *Quotidienne*.

(5) Après la mort de Chénier, dit Arnault.

(6) V. la *Notice* d'Arnault. — M. Labitte dit que cet aveu fut fait à Ginguené.

(7) Et que d'ailleurs il ne prononça point (V. ses *Mémoires d'outre-tombe*).

(8) Un cousin de Chateaubriand (Armand), resté en Angleterre et débarquant en France pour la correspondance des princes, fut pris et fusillé en mars 1809. — Chateaubriand avait cité des vers inédits d'A. Chénier dans les *Notes* de son *Génie du christianisme*.

aucune raison sérieuse de suspecter la sincérité des accents que Joseph Chénier, dans son *Discours sur la calomnie* (1), consacrait à la mémoire de son frère perdu.

Maintenant, pendant les quatre mois et demi (2) que dura la détention d'André, s'était-il employé beaucoup pour obtenir son élargissement? N'a-t-il pas été entraîné par une émotion rétrospective de poète plutôt que par le souvenir de l'exacte vérité, lorsqu'il a écrit en réponse à ses calomniateurs :

> Hélas ! pour arracher la victime aux supplices,
> De mes pleurs *chaque jour* fatiguant vos complices (3),
> J'ai courbé devant eux mon front humilié ;
> Mais ils vous ressemblaient : ils étaient sans pitié...

Et sa mère qui, dans une lettre publique à un journal de l'an V (4), parla aussi de ses incessantes mais infructueuses démarches, n'a-t-elle pas cédé au désir de réfuter plus complètement les calomnies qui atteignaient son fils de prédilection? Daunou (5), contant de même sa persévérante insistance à solliciter la délivrance de son frère, déclare qu'il n'y a même pas à le louer de ces démarches « auxquelles l'entraînaient les sentiments les plus tendres, mais qu'il aurait encore faites quand il n'aurait consulté que son intérêt

(1) V. dans le *Discours sur la calomnie* le passage qui se termine par le vers :

> Et ton jeune laurier grandira sous nos pleurs.

(2) 8 mars-25 juillet (1794).

(3) M.-J. Chénier s'adresse à d'anciens « bourreaux législateurs » (V. son *Discours sur la calomnie*).

(4) Lettre parue dans la *Sentinelle* du 30 frimaire an V (20 déc. 1796) et datée du 26 frimaire, — citée par M. Moland dans sa notice sur A. Chénier : « Il n'a cessé, dit-elle, de faire des démarches pour ses frères infortunés, auprès d'une foule de membres des deux comités homicides. » — La *Sentinelle* était le journal de Louvet, alors très lié avec Chénier.

(5) Dans sa *Notice*.

le plus personnel ; car les périls de ceux qui portaient son nom aggravaient les siens propres, et l'on arrivait à lui en les frappant ». Ce raisonnement de Daunou n'est pas très convaincant, et son témoignage est accompagné de trop d'inexactitudes (1) pour ne pas paraître inspiré avant tout par le désir de rendre service à la mémoire d'un ami. Daunou, d'ailleurs, était demeuré en prison jusqu'après le 9 thermidor (2) : il n'a guère pu dire, sur ces tentatives de Chénier pour sauver son frère, que ce qu'il en a entendu plus tard raconter. — Le témoignage positif d'Arnault (3), — fondé sur ce qu'il eut occasion d'apprendre par ses relations avec Méhul au temps où Chénier composait *le Chant du départ*, — aurait plus de valeur si l'impression des vers du *Discours sur la calomnie* (4) ne paraissait être intervenue dans la mise en œuvre de souvenirs personnels (5). Barère, dans ses *Mémoires* (6), donne, sur les démarches qu'aurait faites Chénier, quelques indications précises, et elles sont contredites en certains

(1) V. ci-dessus, chap. IV, p. 129, note 2.

(2) V. ci-dessus, chap. IV, p. 131.

(3) « Je n'atteste rien que je n'aie vu », dit-il (V. sa *Notice*, et ses *Mémoires*). Arnault ne devint qu'après cette époque l'ami de Chénier.

(4) On peut comparer à ceux que nous citons ci-dessus (p. 179) le passage de la *Notice* d'Arnault : « *Chaque jour*, Chénier allait solliciter pour son frère ; *chaque jour*, désespéré des refus qu'il avait recueillis, il revenait chercher près de Méhul, non pas des consolations, mais de la compassion ; et le lendemain..., s'abaissant à de nouvelles supplications, il retournait encore implorer..., etc.. »

(5) Arnault dit d'ailleurs lui-même qu'il n'assistait pas aux entretiens de Méhul avec Chénier à ce sujet.

(6) Dans une note de ces *Mémoires* (publiés en 1842-1843, t. II) où il explique comment Chénier, « très lié avec lui jusqu'à la fin de 1794, se tourna contre lui quand il ne fut que malheureux et accusé » ; et, après avoir attesté que « Chénier pleura amèrement la mort de son frère, et que, loin d'avoir contribué à la mort de ce frère qui n'était pas de la même opinion que lui, Chénier a fait des démarches personnelles pour le dérober au supplice », il ajoute : « Les hommes se doivent la vérité, et je la dis, même en faveur de mon plus cruel ennemi ».

points par la brochure même que publia en 1844 (1) un neveu du poète, avocat de sa mémoire. « *Devant moi,* « écrit Barère, Chénier a imploré l'*intérêt actif et vrai* « que notre collègue Dupin (2) mettait à ces sortes « d'affaires, pour aller au Comité de sûreté générale « et tâcher de sauver son frère » : or, selon Gabriel de Chénier, rapportant des souvenirs de famille, ce ne dut jamais être *devant Barère* que Marie-Joseph sollicita le conventionnel Dupin, et loin de trouver en celui-ci les marques d'un « intérêt actif et vrai », il n'aurait réussi qu'à s'attirer de sa part cette « brutale » et rebutante réponse (3) : « Tu demandes la liberté de tes « frères ? Si tu étais un vrai républicain, tu les « livrerais toi-même au tribunal révolutionnaire ». D'après l'apologie même de Gabriel de Chénier, ce que Marie-Joseph put tenter de plus efficace en faveur de ses frères (4), ce fut d'obtenir d'agents subalternes que les deux dossiers fussent mis et maintenus « au-dessous de la liasse », de façon à « faire retarder le plus possible l'instruction des deux procès ».

Le moins que l'on puisse retenir de ces témoignages divers suffit pour démentir l'affirmation de Mme de Genlis (5) que Joseph Chénier aurait « laissé périr son frère, *pouvant le sauver* ». Après quelques sollicitations vaines, il put se dire que le plus sûr pour sauver André

(1) *La vérité sur la famille de Chénier*, par Gabriel de Chénier.

(2) Dupin n'était d'aucun Comité, mais il était en relations avec plusieurs membres du Comité de sûreté générale.

(3) Faite devant un témoin, Mme Landais, qui devint en 1799 la femme de Sauveur Chénier (de ce mariage naquit Gabriel de Chénier).

(4) Sauveur et André (V. ci-dessus p. 165). Becq de Fouquières (*Documents nouveaux sur A. Chénier*) explique qu'André ne devait pas avoir de *dossier*.

(5) Citée et réfutée par Arnault dans sa *Notice sur M.-J. Chénier*. Contre la même imputation, relevée en termes semblables, protestait une amie des Chénier, Louise Duhamel, par une lettre adressée au *Courrier de Paris* le 25 messidor an III (citée par M. Becq de Fouquières, *Œuvres en prose d'A. Chénier*).

était de le laisser oublier : sans avoir été « ouvertement proscrit par Robespierre », comme le dit sa mère (1) pour mieux plaider sa cause, il put penser, surtout après l'incident de son *Timoléon* interdit, que certaines démarches risquaient d'être plutôt nuisibles à André lui-même (2). Louis Chénier, leur père, fut peut-être mal inspiré en ne gardant pas jusqu'au bout la même réserve : selon une tradition, contestable d'ailleurs, une visite qu'il fit à Barère aurait eu pour André des conséquences toutes contraires à celles qu'il avait cru pouvoir s'en promettre.

Ce que les ennemis de Joseph Chénier avaient quelque raison de lui reprocher, ce qui prêta un air de vraisemblance à leurs calomnieuses accusations, c'était le choix même, après sa polémique de 1792 avec André,

(1) Dans sa lettre de frimaire an V à *la Sentinelle* (V. ci-dessus, p. 179).

(2) Cf. ci dessus, p. 165. A cette raison, *si elle était la seule*, on pourrait, il est vrai, opposer ce qu'écrivait Mme de Staël en 1800, dans son ouvrage sur *la Littérature* (Partie I, chap. XIII), après une citation d'un vers de Shakspeare signifiant : « Nos doutes sont des traîtres qui nous font perdre le bien que nous pourrions faire, en nous détournant de l'essayer » : — « Qui peut avoir vécu *dans une révolution* et n'être pas convaincu de la vérité de ces paroles ? Que de détours on emploie pour se persuader à soi-même qu'on ne peut rendre un service, lorsqu'on craint de se compromettre en l'essayant ! Je vous nuirais, si je vous défendais, disent un certain nombre d'amis prudents qui conserveraient cette discrétion jusques et y compris votre arrêt de mort! » (Cf. l'anecdote rapportée par la même dans *Dix années d'exil*, 2e partie, chap. IV.) — Et un tel commentaire de la conduite de M.-J. Chénier ne nous laisserait plus très loin de l'appréciation exprimée par ces vers que la *Quotidienne* du 27 déc. 1796 prêtait en manière de parodie à M.-J. Chénier lui-même :

Je vis périr André mon frère,
Et Dieu sait si j'en fus navré :
Il est vrai, je ne songeais guère
A secourir ce bon André.
Mon âme est pourtant libre et fière,
Mais tout entier à mon effroi,
Je ne m'occupais que de moi... etc.

(Le vers sur *l'âme libre et fière* reproduit par dérision les expressions que M.-J. Chénier s'appliquait à lui-même dans son *Epître* sur *la Calomnie*, V. ci-dessus, p. 129, n. 3, et p. 174, n. 5).

du sujet de tragédie dont il s'occupa sous la Terreur (1). En un temps où son frère risquait d'être désigné à l'échafaud par les manifestations antérieures d'un *modérantisme* (2) dont lui, Marie-Joseph, s'était fait publiquement l'adversaire, ne devait-il pas ressentir quelque gêne à offrir sur le théâtre, comme un modèle de civisme, le fratricide Timoléon ? En admettant que cette fâcheuse analogie ait pu lui échapper tout d'abord, ne dut-elle pas lui apparaître après l'arrestation d'André ? Achevant alors même son ouvrage (3), il ne songea sans doute qu'à le produire au jour : si les « tyrans » du moment n'avaient eu leurs raisons pour l'en empêcher, l'auteur de *Timoléon*, faisant jouer sa pièce tandis que se prolongeait à Saint-Lazare la détention d'André, n'aurait-il pas semblé vouloir s'autoriser, par l'exemple du héros de sa tragédie, à faire à la République le sacrifice de son affection fraternelle (4) ? Joseph Chénier, apparemment, ne pensa pas à cette interprétation possible de sa pièce, puisque, huit jours à peine après la mort d'André sur l'échafaud révolutionnaire (5), il pro-

(1) C'était le premier qu'il entreprît depuis la phase la plus aiguë de cette polémique. Son *Fénelon* était commencé antérieurement.

(2) V. dans son article du 19 juin 1792 (cf. ci-dessus, p. 176, n. 4) sur les *Sociétés patriotiques*, un passage où il répondait à certaines insinuations de son frère : « Je le suivrai (*ce plan de travail*) toute ma vie, m'embarrassant fort peu si quelques obscurs partisans du *modérantisme*... etc. ». — L'arrêté du Comité de sûreté générale confirmant (le 7 prairial, cf. ci-dessus, p. 165) l'arrestation d'André se fondait sur la notoriété de sa « conduite incivique depuis le commencement de la Révolution ».

(3) L'arrestation d André est du 17 ventôse : *Timoléon* avait passé le 8 germinal (V. ci-dessus, p. 147) sous les yeux des administrateurs de police.

(4) C'est en ce sens que pouvait paraître vraisemblable le mot que lui attribua André Dumont (V. ci-dessus, p. 175, n. 2) : « Si mon frère n'est pas patriote, qu'il périsse ! »

(5) André y monta le 7 thermidor : le Théâtre de la République recommença le 20 (V. ci-dessus, p. 169) à annoncer *Timoléon*. — Arnault a écrit dans sa *Notice* : « Peut-être eût-il mieux valu pour Chénier que *Timoléon* ne se fût pas retrouvé (après le 9 thermidor) ..

litait des conséquences du 9 thermidor pour ressusciter sa tragédie interdite ; mais il y eut alors, dans cet égoïsme d'auteur qui n'avait de pensée que pour son ouvrage, une obstination d'inadvertance que ses ennemis lui firent cruellement expier. Eclairé peut-être par leur impitoyable clameur sur certaines délicatesses trop négligées, il sembla, dans la suite, désirer une sorte d'oubli pour cette malencontreuse tragédie, en dépit des allusions généreuses qu'il pouvait y signaler : il ne la comprit point, en l'an V et en l'an IX, dans le recueil de ses pièces de théâtre (1) ; et dans l'*Epître dédicatoire* (2) écrite en 1802 pour son *Fénelon*, — en s'honorant de ce que *Charles IX* et *Henri VIII* eussent été « sous la tyrannie démagogique », bannis du théâtre « comme royaliste », *Fénelon* et *Calas* « comme fanatiques », *Caïus Gracchus* « comme suspect d'aristocratie », — il évitait de rappeler son *Timoléon* interdit par les hommes de la Terreur.

Ses ennemis se prévalurent de l'événement rappelé dans cette pièce pour élever contre lui les accusations que nous avons réfutées... Comment, dira-t-on, ne l'a-t-il pas prévu ? C'est qu'il est des accusations auxquelles on ne se trouve exposé que parce qu'on n'imagine pas que le public puisse admettre la possibilité du fait qu'elles supposent. » — Dans l'acte d'accusation collectif dressé par Fouquier-Tinville contre les vingt-six accusés qui comparurent le 7 thermidor devant le tribunal révolutionnaire (acte reproduit dans le *jugement*), certaines phrases visant spécialement Roucher et A. Chénier rappelaient la campagne poursuivie par eux en vue de « *la dissolution des Sociétés populaires* » (au sujet desquelles avait eu lieu la polémique entre André et Marie-Joseph) ; leurs écrits « contre la fête de Châteauvieux » étaient aussi rappelés dans les questions posées aux jurés (V. ces pièces dans la notice des *Œuvres en prose d'A. Chénier*, par M. Becq de Fouquières, 1872).

(1) Le seul paru de son vivant ; l'absence de *Timoléon* ressort des indications de Lingay et de Quérard (V. notre *Notice bibliographique*) ; toutes les autres pièces de l'auteur, depuis *Charles IX*, y figuraient.

(2) A Daunou, pour une édition spéciale de *Fénelon* (V. ci-dessus, p. 209).

CHAPITRE VI

LES DERNIÈRES TRAGÉDIES ET LES DERNIÈRES ANNÉES DE M.-J. CHÉNIER

1. M.-J. Chénier depuis l'an III jusqu'au 18 brumaire. — 2. M.-J. Chénier sous le Consulat ; sa tragédie de *Philippe II*. — 3. La tragédie de *Cyrus* et l'*Epitre à Voltaire* (1804-1806). — 4 Les dernières années de M.-J Chénier ; représentation posthume de son *Tibère* (1843). — 5 L'auteur de *Tibère* et sa légende d'intransigeance républicaine.

I

Après *Timoléon*, Chénier demeura plusieurs années sans rien composer pour le théâtre. Son rôle d'homme politique devint alors la plus sérieuse de ses occupations. — Sorti vers la fin de 1793 du Comité d'instruction publique (1), il était resté muet à la Convention durant la période la plus rigoureuse de la Terreur. « Le *Moniteur* fidèle » (2) n'enregistra de lui, après son rapport du 5 frimaire sur Mirabeau, que ses inspirations lyriques de poète républicain (3). Il reparut à la tribune peu de temps après le 9 thermidor, et ce fut d'abord pour célébrer, — au nom du Comité d'instruction publique où il venait de rentrer, — le « réveil des

(1) V. ci-dessus, chap. IV, § 3, 129, n. 2.
(2) Comme il l'appelle dans le *Discours sur la calomnie*.
(3) Les hymnes *à la Raison* (11 frimaire), sur la reprise de Toulon (10 nivôse), à l'*Etre suprême* (19 prairial), et le *Chant du départ* (2 thermidor).

sciences et des arts » (1), la liberté recouvrée « d'avoir du génie impunément » (2), la fin du « règne des vandales » (3) qui « organisaient l'ignorance et la barbarie » (4). Dans l'Assemblée décimée, il devint peu à peu un des personnages les plus en vue : il osa parler, non plus seulement sur les affaires ressortissant au Comité d'instruction publique, mais aussi sur les questions de politique générale; et il fut de jour en jour plus écouté. Il prit une initiative d'importance en se chargeant de proposer à la Convention, dans la séance du 18 ventôse de l'an III, le rappel des députés girondins mis jadis « hors la loi ». Le décision de son langage, lors de l'émeute du 12 germinal, le fit nommer, trois jours après, au Comité de sûreté générale ; et il eut à la soutenir par son attitude, au 1er prairial (5), en face des *sections* encore insurgées. Il sortit du Comité au renouvellement (6) du 15 thermidor, après en avoir été en maintes occasions le rapporteur (7) ; le 2 fructidor, il succédait à Daunou, dont il était l'ami, comme président de la Convention (8).

Barère a dit de lui (9) qu'ayant été « républicain au Théâtre-Français, il fut *réacteur* à la Convention ». Chénier s'associa, en effet, de tout son zèle à cette réaction thermidorienne qui fit mettre en accusation Barère

(1) V. son rapport du 7 vendém. an III.

(2) « Il est temps que dans la République on puisse avoir du génie impunément » (rapport du 7 vendém. an III).

(3) L'expression est dans son rapport du 14 niv. an III, mais le mot de *Vandale* est appliqué à Robespierre dans le rapport même du 7 vendémiaire.

(4) Rapport du 27 vendém. (sur la fête des Victoires).

(5) V. le détail de cette journée au *Moniteur*.

(6) Le Comité (16 membres) était renouvelé par quart tous les mois, en vertu d'un décret du 11 thermidor an II.

(7) En même temps que du Comité de Salut public. — V. ses discours politiques au t. V de ses *Œuvres*.

(8) Le président était élu pour une quinzaine.

(9) Dans un portrait de M.-J. Chénier, à la suite de ses *Mémoires*.

avec Billaud-Varennes et Collot d'Herbois (1) : en dépit — ou en raison même — de ses relations antérieures avec deux de ces accusés (2), il appuya de son « éloquence tragique » (3), devant la commission instituée pour les juger (4), les sévères propositions de Sieyès. Mais, à travers le progrès de cette réaction, il eut, pour rester ferme dans son opinion républicaine, les mêmes raisons que la plupart de ses collègues de la Convention. Il fut un partisan déterminé de la Constitution de l'an III, substituée à « la rapsodie démagogique », — au « code sacrilège d'anarchie » (5) — que lui paraissait être la Constitution de 1793. En détestant la tyrannie de Robespierre, il conservait et manifestait sa haine pour « l'ancienne tyrannie des rois » (6). Il voulait « que tout tendît également à empêcher en France le retour de l'anarchie populaire et celui de la vieille royauté » (7). Il célébrait, en prose ou en vers (8), — en même temps que le 9 thermidor « où avait été vaincu le despotisme démagogique », — le 10 août, « où avait été renversé le trône conspirateur (9) ». Et il montra, contre

(1) Avec Vadier aussi, ancien membre du Comité de sûreté générale.

(2) Collot et Barère. — Gabriel de Chénier contredit les affirmations de Barère, quant à l'intimité, non quant au fait même de cette liaison. Il prétend aussi qu'elle avait pris fin avant la date indiquée par Barère (fin de 1794).

(3) Expression de Barère dans le récit de ses *Mémoires*.

(4) Au milieu du mois de ventôse an III. Ils furent condamnés, le 12 germinal, à la déportation.

(5) V. ses discours du 27 vendém. III (à la Convention) et du 18 therm. IV (aux Cinq-Cents).

(6) V. *passim*, dans ses discours politiques à partir de l'an III.

(7) V. son discours du 29 vendém. IV sur « les troubles du Midi ». — Il exprime la même idée dans un discours du 18 flor. IV aux Cinq-Cents (V. le *Moniteur*).

(8) Il composa, pour le 9 thermidor an III, un « hymne sur le 9 thermidor », et, pour le 23 thermidor suivant, un « chant du 10 août » (v. au *Moniteur* et cf. ci-dessus, p. 176, n. 4), exécutés l'un et l'autre à la Convention.

(9) V. ses discours du 28 thermid. IV et du 26 messid. VI, au Conseil des Cinq-Cents.

l'insurrection « royaliste », aux journées de Vendémiaire, — comme en germinal et en prairial contre l'émeute jacobine, — une énergie (1) qui lui valut d'être nommé au Comité de Salut public pour les derniers jours de la Convention (2).

Lorsque entra en vigueur la Constitution de l'an III, il fut parmi les Conventionnels maintenus par les électeurs même au nouveau Corps législatif (3). Son âge (il n'avait que trente et un ans) le rangeait dans le Conseil des Cinq-Cents (4). Cette assemblée se constitua, le 5 brumaire de l'an IV, sous la présidence de Daunou : Chénier fut un des secrétaires. Le 1er frimaire suivant, il remplaça Daunou comme président (5). Son passé de poète législateur lui assura dans le Conseil des Cinq-Cents une certaine autorité, mais le désigna aussi aux attaques des contre-révolutionnaires. La réaction commencée après thermidor contre les Terroristes poursuivait son cours contre le personnel politique qui maintenait l'œuvre de la Convention. Les royalistes s'enhardissaient de jour en jour, et Chénier comptait à leurs yeux parmi les régicides. Les partis d'opposition n'avaient plus besoin de recourir à l'émeute comme aux premiers jours de l'an IV : les élections de l'an V (6) pour le renouvellement partiel

(1) Réal, auteur d'un *Essai sur les journées des 13-14 vendémiaire* le cite avec Tallien, Louvet, Barras, parmi les représentants « énergiques » qui se signalèrent par leur fermeté devant l'émeute.

(2) Du 15 vendém. au 4 brumaire de l'an IV.

(3) Les Conventionnels ainsi réélus eurent à désigner (4 brum. IV) 104 de leurs collègues moins heureux (V. cette liste au *Moniteur*) pour compléter les deux tiers de Conventionnels dont les décrets de fructidor, appuyés d'ailleurs par Chénier (V. la séance du 3 fruct. III, au *Moniteur*), avaient stipulé le maintien au nouveau Corps législatif.

(4) Il fallait avoir quarante ans au moins pour être du Conseil des Anciens.

(5) Pour la durée d'un mois.

(6) En germinal, pour le renouvellement du premier des deux tiers maintenus en brumaire de l'an IV.

du Corps législatif leur furent favorables, et Chénier paraît s'être trouvé quelque temps, dans l'Assemblée où il siégeait, gêné devant leur hostilité (1). Le coup d'État du 18 fructidor le débarrassa de ces adversaires. Il se sentit plus à l'aise dans l'Assemblée épurée : il s'y fit entendre plus fréquemment ; il y glorifia la victoire remportée sur « la faction royaliste » (2), et, maintenu au Conseil après les élections de l'an VI (3), il en reçut de nouveau la présidence pour le mois de messidor qui suivit.

Dans ces années où Joseph Chénier ne composait plus de tragédies nouvelles, c'était surtout sa tragédie de *Fénelon* qui entretenait au théâtre la mémoire de ses anciens succès d'auteur dramatique. — Elle avait repris place, dans l'hiver de l'an III, au répertoire du Théâtre de la République (4). Elle cessa pourtant, au

(1) Son intervention dans les débats de l'Assemblée, — déjà rare dans les premiers mois de l'an V, — le devient encore plus après le 1er prairial (entrée des nouveaux élus) ; d'après le *Moniteur*, on ne le voit prendre qu'une seule fois la parole entre cette date et le 18 fructidor (le 12 prairial).

(2) C'est l'expression employée par lui au Conseil, notamment dans un discours du 18 floréal an VI.

(3) Il avait été classé, le 15 ventôse an V (V. la *Quotidienne* du 16) parmi le troisième tiers des Conventionnels, maintenu jusqu'au 1er prairial an VI. Il ne paraît pas avoir dû à une élection régulière la prolongation de son mandat. Le procès-verbal des élections de germinal an VI, pour le département de Seine-et-Oise (aux Archives nationales) ne porte aucune indication de son nom ; mais dans le texte d'une « résolution » votée par les Anciens le 22 floréal (*Moniteur* des 24-25) et par laquelle sont annulées totalement ou partiellement les élections d'un grand nombre de départements, on lit pour le départ. de Seine-et-Oise : « Les opérations de l'Assemblée électorale qui a tenu ses séances dans le local désigné par l'administration centrale sont validées, sauf pour le citoyen Germain dont la nomination *pour 2 ans* au Conseil des Cinq-Cents est nulle. En conséquence, sont admis. . au Conseil des Cinq-Cents : Descloseaux et Challan pour 3 ans; *Chénier*, membre actuel du Conseil, *pour 2 ans* ». — Chénier n'aurait donc été maintenu au Conseil que grâce à l'annulation de l'élection du citoyen Germain. (Le dép. de Seine-et-Oise était déjà de ceux dont les opérations électorales en l'an V avaient été annulées par la loi du 18 fructidor.)

(4) Le *Journal des Théâtres* (continuation de Duchosal) cité ci-dessus, p. 172, n. 10, manque après germinal de l'an III ; le *Journal des Spectacles*,

cours de l'an V, de paraître sur l'affiche. Les mêmes raisons pour lesquelles Chénier se renfermait alors dans le silence au Conseil des Cinq-Cents faisaient peut-être éviter sur la scène la représentation de ses ouvrages. Au mois de germinal de cette année-là, le bruit s'étant répandu que Chénier était l'auteur d'une tragédie de *Junius* annoncée par le Théâtre de la République, beaucoup de personnes déclarèrent leur intention d'aller siffler cette pièce, « pour punir le poète des opinions du député » (1) ; et Chénier, « qui ne voulait pas comme le geai se parer des plumes du paon » (2), se trouva d'accord avec le véritable auteur (3) comme avec les acteurs pour faire indiquer sur les affiches que la pièce n'était pas de lui. Sa tragédie de *Fénelon* reparut au Théâtre de la République dans l'hiver qui suivit le coup d'Etat de fructidor (4). Elle passa ensuite, avec les acteurs de ce théâtre (5), — c'est-à-dire avec Monvel, Talma et Mme Vestris (6), — sur la scène de

qui parut depuis le 18 niv. V, n'indique aucune représentation de *Fénelon* avant le 20 frimaire VI et indique pour cette date la 72e représentation de *Fénelon* : comme *Fénelon* n'avait pas dû dépasser en 1793 une quarantaine de représentations (V. ci-dessus, p. 103 et 115), il faudrait en admettre une trentaine entre frim. an III et niv. an V.

(1) V. Etienne et Martainville, *Histoire du Théâtre-Français*.

(2) Ainsi parle, à propos de ce fait, le *Journal des Spectacles* (du 21 germinal V) dans une note assez ironique à l'adresse du « modeste auteur d'*Azémire*, d'*Edgar* et de *Henri VIII* », mais sans faire allusion aux sifflets dont la pièce aurait été menacée.

(3) C'était Monvel fils. Sa pièce *Junius ou le Proscrit* (7 représentations, du 14 au 28 germinal) n'eut qu'un succès médiocre (disent Etienne et Martainville).

(4) Les représentations indiquées par le *Journal des Spectacles* sont des 22, 23, 30 frimaire, et du 11 nivôse an VI.

(5) Ayant dû fermer, par suite d'une situation peu prospère, leur Théâtre de la rue de la Loi (ci-devant rue de Richelieu), ils se réunirent (prairial an VI) sous la direction de Sageret à la troupe du Théâtre Feydeau, pour alterner avec cette troupe qui jouait l'opéra-comique et la comédie.

(6) Ceux même qui avaient joué, en 1793, les rôles de Fénelon, de d'Elmance et d'Héloïse; mais Talma, « employant (dit *le Moniteur* du 12 messid. VI) son rare talent à des rôles plus marquants que celui

la rue Feydeau : c'est là qu'elle fut applaudie dans l'été de l'an VI (1), au temps même où Chénier présidait le Conseil des Cinq-Cents (2). Elle repassa peu après rue de la Loi, sur la scène du Théâtre de la République, rouvert (3) par le directeur du Théâtre Feydeau (4) ; et sur cette même scène fut essayée, à la fin du mois de nivôse de l'an VII, une reprise de *Charles IX*.

La pièce conservait, pour plusieurs des rôles, ses premiers interprètes de 1789 : Mme Vestris, Talma et Saint-Prix ; mais elle avait été, en beaucoup de ses parties, transformée par son auteur. Chénier, — se rendant compte peut-être que, selon le mot écrit par Ginguené dans le *Moniteur* de 1790 (5), il était destiné à rester surtout « l'*auteur de Charles IX* », — s'était appliqué à rendre plus digne de sa renommée et des suffrages de la postérité cette tragédie qui avait été son premier succès. C'est sans doute pendant ses loisirs un peu forcés de l'an V qu'il avait entrepris cette révision de son ouvrage. Trouvant apparemment quelque justesse aux critiques autrefois dirigées contre la conduite de sa pièce, il avait tâché d'y mieux ménager, par le remaniement de plusieurs scènes et même d'un acte entier (6), le progrès de l'action dramatique. La *Décade philosophique* (7)

de d'Elmance », y fut remplacé par Damas ; Monvel et Mme Vestris conservaient leurs rôles

(1) La première représentation de cette reprise fut donnée le 6 messidor ; la deuxième le 8 (*Journal des Spectacles*).

(2) Le *Moniteur* du 12 messidor inséra un article élogieux sur cette reprise de *Fénelon*.

(3) Le 19 fructidor an VI. — *Fénelon* y fut joué le 4 vendém. et le 23 brumaire an VII (*Journal des Spectacles*).

(4) Il avait acquis vers la même époque le Théâtre de l'Odéon, où jouait la troupe de l'ancienne Comédie-Française.

(5) « Quoi qu'il fasse, on dira toujours de lui : c'est l'auteur de *Charles IX*... » (*Moniteur* du 21 avril 1790.)

(6) Le premier acte.

(7) Du 30 niv. VII. Elle jugeait d'ailleurs que le récit du 5e acte avait été mal à propos allongé. — Le *Moniteur* (25 niv.) inséra aussi un article sur « les changements heureux faits à la tragédie de *Charles IX* ».

résumait les plus importants de ces changements en constatant que l'exposition était devenue plus vive, la fin du second acte plus rapide et plus intéressante, la péripétie plus fortement marquée au début du quatrième. Chénier avait en même temps éliminé de sa pièce les seize vers jadis intercalés dans le rôle de l'Hospital pour faire allusion à la prise de la Bastille, comme s'il avait voulu dérober à la postérité, dans le texte définitif de sa tragédie (1), la trace des petits procédés qui en avaient renforcé le succès. Il est vrai que les derniers de ces vers, contenant l'éloge de Louis XVI, étaient trop « royalistes » pour être maintenus en l'an VII : si Chénier, en sa conscience de républicain et de régicide, ne les eût lui-même retranchés, la censure du Directoire (2), — attentive vers la même époque (3) à ne pas laisser donner le nom de Louis, dans une pièce de théâtre, à un personnage vertueux, — lui eût sans doute indiqué la nécessité de cette suppression ; l'anniversaire du 14 juillet restait une des fêtes nationales de la République (4), mais il ne fallait plus mêler à la glorification de cette journée l'éloge du « roi parjure » (5) renversé au 10 août. Même sans ces vers, la tragédie de *Charles IX* restait encore assez « royaliste » (6) par le rôle de Henri de Navarre; et si les royalistes n'avaient été sans doute prévenus contre la pièce

(1) Ils restèrent supprimés dans l'édition de l'an IX.

(2) Sur la façon dont elle fonctionnait, V. les ouvrages de M. Hallays-Dabot et de M. Welschinger.

(3) V. un rapport du 2 fructidor an VI (cité par M. Welschinger) sur une pièce d'Hoffmann.

(4) V. le discours de Chénier lui-même (aux Cinq-Cents, comme président) sur cet anniversaire en l'an VI (26 messidor).

(5) Ainsi le désigne Chénier dans un discours du 27 fructid. VII au Conseil des Cinq-Cents.

(6) C'est comme telle qu'elle aurait été, au dire de Chénier lui-même (V. ci-dessus, p. 184 et 121), écartée de la scène en 1793, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle ne parut sur la scène qu'après la leçon infligée aux « royalistes » par le gouvernement du 18 fructidor.

en raison de sa réputation antérieure et des opinions connues de son auteur, ils auraient pu trouver dans certaines tirades attribuées au jeune prince une occasion d'applaudir publiquement la légende de Henri IV (1). Cette reprise de *Charles IX* attira d'ailleurs beaucoup de monde à la première représentation; mais les raisons qui avaient obligé le Théâtre de la République à fermer ses portes quelques mois auparavant (2), se retrouvèrent pour le directeur Sageret (3) : elles amenèrent une nouvelle clôture de la salle, après quatre représentations de *Charles IX*, et quinze jours à peine après la première de cette série (4).

Avant même que les acteurs de ce théâtre eussent été réduits à le fermer pour la première fois, et en un temps sans doute où ils commençaient à s'inquiéter de cette perspective, Chénier avait paru se préoccuper des causes de leur situation précaire en faisant envisager au Conseil des Cinq-Cents l'opportunité de modifier la loi de 1791, qui « permettait à tout citoyen d'ouvrir un théâtre public » : dans cette « motion d'ordre » sur les théâtres, peu de temps après le 18 fructidor (5), il

(1) Hallays-Dabot indique que, pour une raison de ce genre, Henri IV ne fut pas toujours admis au théâtre sous l'Empire.

(2) Au printemps de l'an VI.

(3) Cumulant avec la direction de ce Théâtre celle du Théâtre Feydeau (V. ci-dessus, p. 191).

(4) Les représentations de *Charles IX* furent données les 19, 22, 26, 30 niv. VII (V. le *Journal des Spectacles*) : la clôture du Théâtre de la République eut lieu le 5 pluviôse (V. Etienne et Martainville). *Charles IX* fut repris en messidor (V. ci dessous, p. 204, n. 2) par le Théâtre-Français reconstitué. — Hallays-Dabot indique que Chénier, par « esprit de modération », substitua, pour ces représentations de *Charles IX*, des drapeaux aux poignards que bénit le cardinal de Lorraine : cette substitution se fit peut-être sous le Consulat; mais ni la *Décade*, ni le *Journal des Spectacles* n'en parlent dans leurs comptes rendus de l'an VII, et l'article du *Moniteur*, du 25 nivôse, indique bien que l'on voyait toujours « le cardinal bénissant les poignards ».

(5) Le 26 brumaire VI. C'est environ six mois plus tard (V. ci-dessus, p. 190, n. 5) que les acteurs du Théâtre de la République fermèrent, pour la première fois, leur théâtre.

représentait à l'assemblée l'inconvénient « d'une multiplicité indéfinie qui anéantissait à la fois l'art dramatique, la véritable concurrence, les mœurs sociales et la surveillance légitime du gouvernement ». Il pouvait, avec assez de raison, indiquer ainsi la nécessité de réprimer la licence grâce à laquelle certains théâtres, flattant l'immoralité régnante (1), faisaient trop aisément une concurrence nuisible à l'art dramatique sérieux et noble ; mais ce n'était pas seulement dans l'intérêt de la morale qu'il jugeait convenable d'« étendre, sur les théâtres, l'action régulière du gouvernement » (2) : sa pensée à cet égard se précisait par une proposition de « récompenser les théâtres qui auraient bien servi la cause de la liberté », comme par un hommage significatif rendu « au Théâtre Français (3) qui, le jour même où la Convention nationale fondait la République, avait adopté son titre honorable, et qui n'avait cessé depuis de propager les principes républicains... (4). » — Le Directoire n'avait pas attendu la motion de Chénier pour déclarer, dans un arrêté (5) sur l'exercice de la censure par les municipalités, — que « les théâtres devaient être une école de morale et

(1) V. à ce sujet les divers ouvrages sur le théâtre à cette époque ; cf. ce qu'écrivait en 1803 Petitot, dans une *Notice* de son *Répertoire du Théâtre-Français*, à propos de la *Laurence* de Legouvé (jouée en 1797).

(2) « Action, disait-il, dont les bornes sont fort resserrées dans le décret de 1791 » : il demandait d'ailleurs qu'elle fût « déterminée avec précision ».

(3) Le Théâtre-Français de la rue Richelieu, ouvert en 1791, devenu en 1792 le *Théâtre de la République*, et qui avait joué depuis 1791 toutes les pièces de Chénier.

(4) Chénier parlait ainsi le 26 brumaire an VI : fût-ce en reconnaissance de ce langage que le Théâtre de la République reprit le 20 frimaire suivant son *Fénelon*, alors abandonné depuis plusieurs mois? (V. ci-dessus, p. 190, n. 4.)

(5) Du 25 pluviôse IV (14 févr. 1796). Cf. ci-dessus, p. 144, n. 7. — Le Directoire venait d'adresser (le 7 vendém. VI) au ministre de la police générale une lettre au sujet des théâtres, conçue dans un sens assez conforme au décret du 2 août 1793.

de républicanisme » (1) : mais Chénier jugeait peut-être que ses propres tragédies, toutes délaissées depuis un an (2), auraient dû bénéficier davantage d'un tel principe sérieusement appliqué.

Ce fut justement cette complexité d'aspects divers qui fit échouer, au printemps de l'an VI, un projet de loi préparé par une commission (3) dans le sens de la motion de Chénier : la commission même abandonna, au cours de la discussion (4), l'idée de réduire le nombre des théâtres ; et ceux qui, dans les deux Conseils, auraient approuvé cette réduction (5), repoussèrent, dans la crainte d'abus possibles, un texte qui plaçait les théâtres « sous la surveillance immédiate du Directoire exécutif » (6). Du moins, lors de la seconde fermeture du Théâtre de la République dans l'hiver qui suivit (7), et avant même que l'incendie du 28 ventôse eût privé de leur salle de l'Odéon les continuateurs de l'ancienne Comédie-Française ressuscitée après le 9 thermidor (8), le ministre de l'Intérieur (9), François de Neufchâteau, — l'auteur jadis persécuté de *Paméla*, — négociait la réunion des deux troupes errantes (10) en une société par laquelle put revivre le

(1) V. ce passage de l'arrêté cité par M. Welschinger (*le Théâtre de la Révolution*).

(2) V. ci dessus, p. 190. Cf. la *Quotidienne* du 2 févr. 1797.

(3) Audouin en fut le rapporteur (aux Cinq-Cents).

(4) V. le discours d'Audouin dans la séance des Cinq-Cents du 8 flor. VI, et les observations de Tallien à la fin de la même séance.

(5) Lamarque, par ex., au Conseil des Cinq-Cents.

(6) C'était l'article 1er du projet Audouin, adopté par les Cinq-Cents (8 floréal), mais rejeté par les Anciens (18 prairial).

(7) Le 5 pluviôse an VII (V. ci-dessus, p. 193, n. 4).

(8) Epoque de leur sortie de prison.

(9) Ayant les théâtres dans ses attributions.

(10) Elles avaient été réunies pendant quelque temps, en l'an VI, sous le directeur Sageret (V. ci-dessus, p. 191, n. 4) ; mais la troupe de l'Odéon avait repris son indépendance au début de l'an VII. — Au moment où eut lieu l'incendie de l'Odéon, la fusion des deux troupes en une seule, s'administrant elle-même, venait déjà d'être décidée : elle

« Théâtre-Français » (1). — La limitation du nombre des théâtres, telle à peu près que Chénier la proposait en 1797 devant le Conseil des Cinq-Cents, fut décrétée en 1807 par Napoléon ; et Chénier (2) vit alors s'exercer sur les théâtres « l'action du gouvernement » (3), mais non point d'un gouvernement selon ses vœux.

II

« ... Crédule, j'ai longtemps célébré ses conquêtes !
Au forum, au sénat, dans nos jeux, dans nos fêtes,
Je proclamais son nom, je vantais ses exploits,
Quand ses lauriers soumis se courbaient sous les lois,
Quand simple citoyen, soldat d'un peuple libre,
Aux bords de l'Eridan, de l'Adige et du Tibre,
Foudroyant tour à tour quelques tyrans pervers,
Des nations en pleurs sa main brisait les fers ;
Ou quand son noble exil aux sables de Syrie
Des palmes du Liban couronnait sa patrie.
Mais lorsqu'en fugitif regagnant ses foyers,
Il vint contre l'empire échanger ses lauriers.
Je n'ai point caressé sa brillante infamie ;
Ma voix des oppresseurs fut toujours ennemie... »

devait occuper à la fois les deux théâtres de la rue de la Loi et de l'Odéon (V. le *Moniteur* du 1er germ. VII).

(1) Ouvert en prairial de l'an VII. — Les acteurs, « encore estimables », de l'une et l'autre troupe, qui n'avaient pu entrer dans la combinaison, fournirent les éléments d'un second Théâtre Français. Les auteurs dramatiques, d'ailleurs, dans une pétition où ils se disaient partisans d'une réduction de la multiplicité excessive des théâtres, avaient demandé au Directoire le maintien des deux troupes distinctes, en concurrence (V. le *Moniteur* des 9 germ. et 14 prair. VII).

(2) Chénier indiquait, en 1797, qu'il aurait voulu voir conserver à Paris l'Opéra, deux autres théâtres de musique, deux grands théâtres de déclamation, deux ou trois théâtres secondaires comme celui du Vaudeville : c'est à peu près selon cette formule (avec la réglementation des genres strictement définie) que fut conçu le décret de 1807.

(3) C'était le désir qu'il exprimait dans sa motion du 26 brumaire an VI. (V. ci-dessus, p. 194.)

Ainsi rêvait Chénier lorsque le site de Saint-Cloud, aperçu au cours d'une « Promenade » (1) sur les bords de la Seine, lui rappelait en 1805 le souvenir du 18 brumaire. — Il lui était arrivé en maintes circonstances, en effet, d'être l'interprète du sentiment public à l'égard du vainqueur d'Italie. C'est pour la réception de Bonaparte par le Directoire exécutif (2), après la paix de Campo-Formio, que le poète du *Chant du Départ* composa le *Chant du Retour*. Ses strophes républicaines célébrèrent ce jour-là, sans éloge particulier d'aucun de leurs chefs, les armées dont « les victoires avaient conquis la paix » (3). Mais, trois semaines après, à une séance publique de l'Institut (4) où figurait Bonaparte (5), alors désigné comme « général en chef de l'armée d'Angleterre », Chénier, lisant son élégie du *Vieillard d'Ancenis* sur la mort de Hoche, fit tourner vers le héros du jour tous les applaudissements, lorsque ses derniers vers, dirigés contre les « tyrans des mers » (6), annoncèrent l'heure prochaine

> *Où* Neptune irrité lance*rait* dans leur île
> D'Arcole et de Lodi les terribles soldats,

(1) V. dans la pièce intitulée la *Promenade* (*Œuvres posth.*, *t. II*) le passage :

> ... Saint-Cloud, je t'aperçois...
> Ah ! de la liberté tu vis le dernier jour...

(2) 20 frimaire an VI (10 déc. 1797) : *le Chant du Retour* (musique de Méhul) fut exécuté par le Conservatoire de musique; le *Chant du Départ* termina la cérémonie (V. le *Moniteur*, 22 et 23 frimaire).

(3) Selon un vers du *Chant du Retour*.

(4) Le 15 nivôse an VI. (V. le détail de cette séance dans la *Décade philosophique* du 20 niv. — Cf. Arnault, *Mém.*, t. IV.)

(5) « Récemment associé à l'Institut », dit la *Décade phil.* — Chénier était membre de l'Institut (classe de Littérature et Beaux-Arts, section de Poésie) depuis sa création (3 brum. an IV).

(6) L'expression (« tyrans des ondes ») est dans le *Chant maritime* (1804, V. ci-dessous, p. 234), mais l'idée est déjà dans cette pièce (« Rendons aux nations l'héritage des mers », y est-il dit), et elle sert de thème à l'*Hymne à l'armée d'Angleterre*, qui, bien que daté de 1804 (au t. III des *Œuvres compl.*), semble se rapporter à une date assez anté-

Tous ces jeunes héros, vieux dans l'art des combats,
La grande nation à vaincre accoutumée,
Et le grand général guidant la grande armée (1).

Quinze mois plus tard, il publiait dans la *Décade philosophique* (2), comme un « épisode d'un poème sur la guerre d'Italie » (3) une pièce sur la mort du colonel Muiron (4). Et après avoir glorifié au Conseil des Cinq-Cents (5) les exploits de l'armée française en Egypte, il inséra comme une menace à l'adresse de l'Europe le souvenir de Bonaparte absent, dans le discours qu'il prononça au Champ-de-Mars, le 20 prairial de l'an VII, « en l'honneur des plénipotentiaires français assassinés à Rastadt ».

Il ne fut point hostile à Bonaparte lorsque celui-ci, revenu d'Egypte (6), prépara son coup d'Etat. — Arnault, que son amitié pour le futur Consul intéressa personnellement à ces préparatifs (7), cite Chénier parmi les convives qui se trouvèrent réunis, avec « le général lui-même », à un dîner chez le ministre de la police,

rieure, — peut-être à l'époque même (an VI) où fut créée l'*Armée d'Angleterre* avec Bonaparte comme général en chef (Cf. ci-dessous, p. 234).

(1) La *Décade phil.* publia cette pièce le 20 nivôse. — Elle félicita, le 20 ventôse, Bonaparte et le Directoire d'avoir empêché la représentation d'une pièce de théâtre sur les *Français en Angleterre*.

(2) Du 30 ventôse an VII (mars 1799).

(3) Ce poème resta à l'état de projet ; un autre fragment en fut publié dans les *Œuvres posthumes* de Chénier.

(4) Tué à la bataille d'Arcole (V. le t. III des *Œuvres*).

(5) Le 28 fructidor an VI (sept. 1798).

(6) « Déserteur de l'Egypte », écrivit Chénier dans son élégie de 1805 (*la Promenade*).

(7) V. ses *Mémoires*, 4 8o, 1833, t. IV. — Dans sa *Notice* sur Chénier, il dit de celui-ci, « qu'il ne fut pas étranger au succès du 18 brumaire » ; et plus loin, résumant les rapports de Chénier avec Napoléon, il écrit : «... la révolution du 13 vendémiaire les avait unis ; après les avoir rapprochés de nouveau, la révolution du 18 brumaire les divisa ». — En 1811, dans le discours qu'il prononça « au nom de la classe de l'Institut » aux funérailles de Chénier, il disait : «... dans cette journée du 18 brumaire, où tout bon citoyen fut soldat, Chénier, sans quitter la toge, marcha sous les drapeaux du libérateur que la Providence nous ramenait du fond de l'Egypte. »

Fouché, l'un des derniers jours du Directoire ; et il ajoute : « Il n'y avait guère que le ministre qui ne « fût pas des nôtres... La liste des invités semblait être « un extrait de la liste des conjurés... » A ce dîner, deux artistes à la mode, Laïs et Chéron, chantèrent « des poèmes d'Ossian mis en vers par Chénier » (1). Ossian était alors dans le plus beau temps de sa vogue, et Bonaparte avait pour la poésie du prétendu barde un goût très vif : il le disait, à bord de l'*Orient* (2), à son familier Arnault, et Talleyrand l'avait dit pour lui le jour où il avait présenté aux cinq Directeurs, siégeant « en costume romain », le jeune vainqueur de Rivoli (3). Chénier put donc, quelques jours avant l'action de Saint-Cloud, se voir applaudi par « le grand général » comme un digne interprète de « ce sublime Ossian qui semblait le détacher de la Terre » (4) ; et son *Chant du Départ* fut applaudi par le public du Théâtre-Français le soir même du 18 brumaire (5).

Chénier avait dit, vingt mois auparavant (6), au Conseil des Cinq-Cents : «... Nous n'avons pas à crain-

(1) Les *Chants imités d'Ossian* (t. II des *Œuvres complètes*) formaient le 3e et dernier *Livre* des *Poésies lyriques* de M.-J. Chénier dans l'édition de l'an V. — Cf. la façon dont Chénier fait intervenir les « bardes de la France » dans le *Chant du Retour* et dans le *Chant du 1er vendémiaire* (an VII).

(2) Faisant voile vers l'Egypte (V. les *Mém.* d'Arnault, t. IV).

(3) Le 20 frim. VI (Cf. ci-dessus, p. 197). V. au *Moniteur* du 22 le discours de Talleyrand, « ministre des relations extérieures ». — Chénier avait, à la prière de Mme de Staël (Cf. *Considérat. sur la Rév.*, P. III, ch. 25), prononcé à la Convention, le 18 fruct. an III, le discours auquel Talleyrand avait dû son rappel.

(4) Comme disait Talleyrand (le 20 frim. VI) dans son discours ; Cf. Mme de Staël, *Consid. sur la Rév.*, P. III, ch. 26.

(5) V. un article de M. Aulard sur *le lendemain du 18 brumaire* (*Revue de Paris*, 1er avril 1896). — Un arrêté du Directoire du 4 niv. IV enjoignait aux directeurs de théâtre de faire chanter avant les représentations « les airs chéris des républicains » : le *Chant du Départ* était sur la liste de ces airs.

(6) Le 23 ventôse VI (13 mars 1798), dans une motion en l'honneur de « l'armée française victorieuse en Helvétie ».

« dre le gouvernement militaire dans un pays où l'ho-
« norable fonction de servir la patrie est un droit et un « devoir pour tous les citoyens... » — Il ne crut pas aider à l'avènement d'une dictature en adhérant à l'entreprise de Bonaparte : comme membre de l'Institut, il suivait l'opinion assez prononcée alors dans cette compagnie (1) en faveur du général qui s'honorait d'y être rattaché ; comme législateur (2), il put s'en rapporter à la science politique d'un Sieyès pour l'élaboration d'une constitution nouvelle, mieux pondérée que celle de l'an III. Il fit lui-même partie, ainsi que son ami Daunou, des « commissions législatives intermédiaires » qui représentèrent (3), à côté des trois « consuls provisoires », une continuation des deux Conseils du régime renversé ; et, dans « sa commission des Cinq-Cents », il fut de la « section » (4) qui eut à étudier les « lois organiques » de la future Constitution. — La discrétion dont Bonaparte usa d'abord pour se faire accepter des républicains (5) put lui laisser quelque temps ses illusions, mais il dut bientôt reconnaître, dans le gouvernement consulaire, cette « aurore de la tyrannie » que prétendit signaler Benjamin Constant (6). Un siège lui avait été donné au Tribunat : il voulut prendre au sérieux le rôle que la Constitution de l'an VIII assignait aux « tribuns », entre un « Sénat

(1) et (5) V. l'article (cité ci-dessus, p. 199, n. 5) de M. Aulard.

(2) Au reste, maintenu au Conseil des Cinq Cents en l'an VI pour 2 ans (V. ci-dessus, p. 189, n. 4), il devait en sortir le 1er prair. an VIII ; et selon la Constitution de l'an III, régulièrement appliquée, il eût fallu alors un intervalle de deux ans pour qu'il pût être réélu de nouveau.

(3) Jusqu'au début de nivôse ; chacune de 25 membres, nommés au scrutin le 19 brumaire.

(4) 7 membres, dont Lucien Bonaparte, Daunou, etc. — Il signa donc la Constitution de l'an VIII, promulguée le 24 frimaire (V. au *Moniteur* du 25).

(6) V. Mme de Staël, *Dix années d'exil*, P. 1, ch. II.

conservateur » et un Corps législatif muet (1); il prononça contre la création de « tribunaux spéciaux », dans l'hiver de l'an IX (2), un discours dont s'irrita le premier consul ; l'été suivant, dans un discours composé pour la distribution des prix des *Ecoles centrales*, il insérait certaines phrases de protestation assez claire contre ceux qui voulaient « avilir, en le mutilant par le fer, le dix-neuvième siècle naissant » (3) : aussi fut-il compris, avec Benjamin Constant, avec Daunou, avec Ginguené, dans l'élimination par laquelle le Sénat complaisant débarrassa Bonaparte des opposants du Tribunat (4).

Ce fut la fin de sa carrière politique. — En un temps où, récemment élu à la Convention, il prévoyait que ses fonctions de législateur ne lui laisseraient guère le loisir de travailler pour la scène, il se promettait, une fois « rentré dans le silence du cabinet », « d'attaquer encore au théâtre les préjugés de toute espèce qui voudraient relever la tête » (5). L'heure lui sembla venue dans les loisirs de sa dernière année de tribun. La restauration religieuse, que favorisaient à la

(1) Il devait voter en silence sur les projets de loi discutés au Tribunat.

(2) Séance du 8 pluviôse ; Daunou avait parlé la veille contre le projet (V. leurs discours au *Moniteur*).

(3) V. notamment le passage cité ci-dessous, p. 242 : « Tu nais, dix-neuvième siècle..., etc.» Ce discours, « sur le progrès des connaissances en Europe », prononcé le 29 thermidor an IX (août 1801), fut imprimé peu après ; Chénier écrivit, dans une des notes qu'il y adjoignit (t. IV de ses *Œuvres*) : «... Les raisons qui m'ont fait supprimer plusieurs développements à la lecture n'ont pas dû m'empêcher de les rétablir à l'impression ».

(4) « Acte du Sénat conservateur » du 27 ventôse an X (mars 1802) ayant son effet à partir du 1er germinal suivant ; le Sénat avait, par la Constitution de l'an VIII, la mission de former les « listes d'éligibilité nationale ». Le nombre des tribuns se trouva réduit de 100 à 80.

(5) Ce passage du *Discours prélim.* de l'édition de *Fénelon* en mars 1793 se retrouve dans les *Réflexions sur la tragédie de Fénelon* (de 1797).

fois le génie de Chateaubriand et la politique du premier consul, lui paraissait être

« Des préjugés bannis le burlesque retour » (1) :

dans l'été de l'an IX, au moment de l'arrivée à Paris du cardinal qui venait signer le Concordat, Chénier dirigeait la satire des *Nouveaux Saints* (2) contre les coryphées de la « secte fanatique » qui avait déclaré la guerre à « la philosophie (3) » ; et il préparait une tragédie de *Philippe II* enveloppant le vieil argument de l'Inquisition contre l'Eglise catholique (4). — Mais il put reconnaître qu'il ne lui serait guère permis de faire servir le théâtre au jeu d'opposition pour lequel la tribune allait lui manquer. La censure, que le Directoire même avait léguée au Consulat (5), s'exerçait dès lors

(1) C'est un vers de l'*Epître à Voltaire* (qui date de 1805).

(2) Parue d'abord dans la *Décade philosophique* du 30 prairial IX (juin 1801), elle eut cinq éditions dans les deux mois qui suivirent.

(3) Expressions de Chénier au début de l'*Epître dédic. de Fénelon* (1802).

(4) Dans la préface de la 5e édit. des *Nouveaux Saints* (un vers de cette pièce disait à Geoffroy, Clément, etc. : « Vous êtes morts, très morts, et Voltaire est vivant... »), Chénier, relevant une allusion de Geoffroy (*Débats* du 17 messidor IX) à la prochaine apparition de cette pièce, écrivait : « un deuxième (Geoffroy) prétend qu'il n'est pas mort... il menace de ressusciter : il fixe ce grand événement à l'époque où je donnerai une tragédie nouvelle qu'il nomme *don Carlos*. Alors !... On sent tout ce qu'il y a d'esprit, de raison, de justice, à décrier *plusieurs mois d'avance* un ouvrage dont on ne connaît pas un seul mot ». — Les archives de la Comédie-Française ne donnent aucune indication relative à cette tragédie. Un registre qui remonte à l'an XI, et qui paraît indiquer les pièces *reçues, mais non jouées* (jusqu'après 1830), mentionne en premier lieu une tragédie de *Pizarre*, « reçue le 5 fructid. an XI » (ne faudrait-il pas, en raison de la date suivante, lire : an X ?) et « suspendue par la police », puis une tragédie de *Catherine II*, reçue le 12 ventôse an XI et que « la police refuse d'approuver » : si le *Philippe II* de Chénier ne figure pas sur ce registre, c'est peut-être qu'il fut reçu et interdit avant l'une et l'autre de ces deux tragédies ; Daunou, en effet, dans sa *Notice* sur M.-J. Chénier (édit. de 1818), écrivait que « cette tragédie (*Philippe II* ou *Don Carlos*) était reçue depuis quinze ans au Théâtre-Français » ; Lingay, en 1814, écrivait aussi qu'elle était reçue, sans fixer de date.

(5) Sur « les bureaux de censure » qui fonctionnaient sous le Direc-

dans un esprit souvent conforme à celle de l'ancien régime. Les motifs de déférence pour la cour d'Espagne qui, sous Louis XIV et sous Louis XVI, avaient fait deux fois écarter de la scène la dramatique histoire de la mort de don Carlos (1), ne furent peut-être pas étrangers à la prohibition qui arrêta, en l'an X, le *Philippe II* de Chénier : sans être encore aussi « chatouilleuse à l'endroit des rois » (2) que devait l'être la censure impériale, la censure consulaire avait des convenances particulières à observer envers la cour d'Espagne, fidèle alliée, depuis plusieurs années déjà, de la France républicaine ; mais le rôle attribué au cardinal Inquisiteur dans la pièce, même sans l'aggravation d'une tirade de circonstance (3) contre l'appui prêté par le pouvoir civil à des « préjugés vieillis », suffisait pour que le gouvernement de Bonaparte refusât aux tenaces adversaires du « Fanatisme » l'occasion d'applaudir ce nouvel ouvrage de Chénier sur la scène du Théâtre-Français (4).

toire, V. au *Moniteur* du 23 prairial VII un rapport (daté du 13) adressé au Directoire exécutif par le Ministre de l'intérieur (François de Neufchâteau), au sujet de l'opéra d'*Adrien*. — Cf. ci-dessus, p. 194, n. 5.

(1) Campistron avait dû, sous Louis XIV, la déguiser sous des noms byzantins dans sa tragédie d'*Andronic ;* un *don Carlos* de Le Fèvre, reçu à la Comédie-Française en 1781, fut interdit (il fut imprimé en 1784). (Cf. ci-dessous, partie II, chap. VIII.) Sur les objections de l'ambassadeur d'Espagne contre le sujet de cette dernière pièce, Cf. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, III, 17.

(2) Comme le dit Chateaubriand (*Mém.*, année 1800) de la « censure consulaire ».

(3) Adressée par don Carlos à son père, acte III, sc. V :

> Partout l'opinion réveille enfin le monde,... etc.
> Des préjugés vieillis Philippe défenseur,... etc.

(4) Ainsi cette interdiction de *Philippe II* n'a nullement besoin d'être expliquée par une intention de vexation particulière à l'égard de Chénier : on peut la rapporter à des motifs analogues à ceux qui firent interdire, vers le même temps, les tragédies de *Pizarre* et de *Catherine II* indiquées ci-dessus (p. 202, n. 4). — En l'an VIII, le théâtre du Marais avait annoncé, du 8 au 27 floréal (V. au *Moniteur*) la première

Les circonstances, pour les mêmes causes qui s'opposèrent à la représentation de *Philippe II*, devenaient de moins en moins favorables à la reprise des anciennes tragédies de Chénier. Il put encore, sous le Consulat, voir remettre à la scène certaines d'entre elles ; mais ce ne fut point sans rencontrer des « intrigues » manœuvrant pour « en arrêter le succès » (1). A son *Charles IX* et à son *Fénelon*, demeurés depuis l'an VII au répertoire du Théâtre-Français reconstitué (2), les comédiens voulurent adjoindre, dans l'hiver de l'an IX, son *Henri VIII*, remanié d'ailleurs comme l'avait été *Charles IX* pour la reprise de 1799 (3). Cette pièce, à l'origine, avait été spécialement désignée par un sous-titre comme une peinture de « la tyrannie » (4). Il est vrai qu'en représentant les crimes d'un tyran elle faisait porter l'intérêt

représentation d'un *Don Carlos* (ou *Philippe II, roi d'Espagne*), qui cessa ensuite d'être annoncé sans avoir été joué : une interdiction était sans doute intervenue sur l'auteur probable de ce *Don Carlos*, V. ci-dessous, part. II, chap. VIII). — Une tragédie de *Don Carlos* « imitée d'Alfieri » par Licquet, conservateur de la biblioth. de Rouen, put être représentée à Rouen (Théâtre des Arts) en 1813 (V. Quérard, *France litt.*) ; mais la censure de l'ancien régime laissait de même passer en province, des sujets et des pièces prohibés à Paris ; une tragédie de *Don Carlos* avait pu être jouée au théâtre de Lyon en 1761 (V. ci-dessous, part. II, chap. VIII).

(1) Expressions de Chénier dans l'article *Un mot sur Esménard* (t. III des *Œuvres posth.*).

(2) En prairial an VII (V. ci-dessus, p. 195) Entre cette date et celle de la reprise de *Henri VIII*, les registres de la Comédie-Française indiquent huit représentations de *Charles IX* (14, 17, 20 messid., 2 therm. an VII ; 9 et 20 vendém., 20 niv. an VIII, 19 frim. an IX) et sept de *Fénelon* (24 et 26 fruct. an VII, 7 et 22 ventôse, 23 therm., 2 fruct. an VIII, 9 niv. an IX) : on voit que sur ces 15 représentations en 20 mois, sept (deux de *Charles IX* et cinq de *Fénelon*) se rapportent aux 14 mois postérieurs au 18 brumaire. — Les mêmes pièces purent être représentées dans le même temps sur des scènes secondaires : le *Moniteur* indique, par exemple, le 10 flor. de l'an VIII, une représentation de *Fénelon* au Théâtre du Marais.

(3) Les changements, moins nombreux et moins importants que pour *Charles IX*, étaient encore assez considérables (V. la *Décade phil.* du 30 pluv. XIII).

(4) *Henri VIII* ou *la Tyrannie*, est-elle appelée en 1789, dans la *Dénonciation des inquisiteurs de la pensée* (§ 6).

sur une reine vertueuse et malheureuse, ce qui s'était trouvé contraire à la poétique des républicains de 1793, interprétée par la censure de 1794 (1). Elle choqua, pour d'autres motifs, les hommes chargés de la « surveillance des théâtres » en 1801. Anna Boulen, jugée par une commission que Henri VIII a composée de ses créatures, reparut sur la scène dans le temps (2) même où Chénier et ses amis, au Tribunat, combattaient le gouvernement sur la question des « tribunaux spéciaux ». Les comédiens n'avaient peut-être pas cherché ce rapprochement : mais les agents du pouvoir remarquèrent sans doute que « la malveillance pouvait en abuser » (3). La censure de Louis XV, au temps de la « chambre royale » instituée pour juger La Chalotais, ne s'était pas montrée moins attentive à écarter de la scène, pour une raison analogue, le *Barnevelt* de Lemierre (4). Esménard, chef du bureau des théâtres à la *Division de l'Instruction publique* (5), fit inviter Chénier à « retirer sa pièce ». Chénier, supposant à Esménard une intention particulière de lui être désagréable (6), alla trouver le ministre Chaptal, qui lui répéta la même invitation, en lui parlant de « la colère du premier consul à propos de son discours sur les tribunaux spéciaux ». Chénier rapporte en ces termes la réponse qu'il aurait faite au ministre : « Je lui dis que mes « opinions, comme tribun, n'avaient rien de commun

(1) Cf. ci-dessus, chap. IV (p. 121) et V (§ 2).

(2) La première représentation en fut donnée le 7 pluv. : le discours de Chénier est du 8 pluv. (cf. ci-dessus, p. 201, n. 2).

(3) Formule assez fréquente dans les rapports de la censure du Directoire ou du Consulat (V. Welschinger, le *Théâtre de la Revolution*.

(4) V. *Corresp. de Grimm*, mars 1766 : « ... elle (la police) a trouvé mauvais que M. Lemierre fit juger Barnevelt par une commission... etc.» Cf. Hallays-Dabot.

(5) Rattachée au ministère de l'Intérieur, dont Chaptal était titulaire.

(6) V. au t. III des *Œuvres posth.* : *Un mot sur Esménard.*

« avec mes travaux littéraires ; que je ne retirerais « point la pièce; et que, puisqu'on voulait interrompre « ses représentations, il fallait prendre sur soi de la « défendre... » (1). On ne la défendit peut-être pas formellement : mais la pièce, qui avait été jouée le 7, le 10 et le 12 pluviôse (2), et affichée ensuite pour le 19 (3), fut remplacée ce-jour là par une autre (4), et n'eut pas de nouvelle représentation. — *Charles IX* fut joué trois fois encore en ventôse et en germinal (5); mais le parti philosophique n'eut pas la satisfaction de voir se répéter au Théâtre de la République cette évocation de la Saint-Barthélemy, dans le temps où se négociait le Concordat. Et l'auteur de *Charles IX* s'occupa vainement d'offrir à « l'esprit de parti » (6) l'aliment d'une pièce nouvelle en traitant à sa manière, dans la période qui suivit, le sujet de *Philippe II*.

Le Théâtre-Français avait passé près de vingt mois sans jouer un seul ouvrage de Chénier, lorsqu'il revint, dans les derniers jours de 1802, à sa tragédie de *Fénelon*. Celle-ci n'avait pas contre elle, ainsi que *Charles IX*, le scandale d'un sujet tiré de l'histoire pour une inspiration de haine : avec sa donnée romanesque résolue en péripéties de tendresse et de larmes, elle

(1) Chénier ajoute (V. *Ibid.*) ; « ... ainsi que Robespierre et ses amis avaient fait défendre, il y a quelques années, *Charles IX* comme royaliste, *Fénelon* comme fanatique, et *Caïus Gracchus* comme favorisant l'aristocratie ».

(2) D'après les Archives de la Comédie-Française.

(3) V. les annonces théâtrales du *Journal des Débats* (16 et 17 pluv.). Ce journal ne contient pas d'article sur cette reprise de *Henri VIII*, mais le *Mercure de France* fit une critique très vive de la pièce, la déclarant d'ailleurs « un des plus faibles ouvrages de Chénier ».

(4) *Othello* (Archives de la Comédie-Française).

(5) 22 ventôse, 8 et 30 germ. an IX (ce furent les dernières représentations de *Charles IX* avant la reprise de 1830).

(6) Expression fréquente dans la langue du temps. Cf. Geoffroy demandant, à propos de *Fénelon* (24 frim. XI), « que l'on bannisse de la scène tout ce qui peut réveiller l'esprit de parti ».

pouvait être choisie pour témoigner avantageusement, devant l'âge nouveau, de la sensibilité d'âme de son auteur ; et c'était, parmi les pièces de Chénier, celle qui avait paru conserver le mieux la faveur du public. Aussi le feuilleton des *Débats* déclara-t-il à ceux qui regardaient *Fénelon* comme le chef-d'œuvre de Chénier : « tant pis pour Chénier, car *Fénelon* est un fort mauvais ouvrage... » (1). Ayant été fort maltraité naguère, en compagnie de Mme de Genlis, de La Harpe et de Chateaubriand, dans la satire des *Nouveaux Saints* (2), — Geoffroy, l'ancien rédacteur de l'*Année littéraire*, dut prendre un plaisir particulier à démontrer (3) les invraisemblances et les absurdités de la fable à laquelle Chénier avait mêlé, en le « travestissant » (4), le personnage de Fénelon. Les sans-culottes de 1793 avaient fait un crime à Chénier du « prélat romain » encadré dans cette action comme un « modèle de toutes les vertus » (5) : les catholiques de 1802, en s'offensant des attaques de sa pièce contre les cloîtres (6), ne pou-

(1) *Débats* du 30 frim. XI (21 déc. 1802).

(2) Et plus récemment encore dans la préface des *Miracles*, « conte dévot » (juin 1802). Depuis l'apparition des *Nouveaux Saints* (été de 1801, V. ci-dessus, p. 202), aucune pièce de Chénier ne s'était encore offerte sur la scène à la critique de Geoffroy ; dans la période antérieure, Geoffroy, rédacteur aux *Débats* depuis ventôse an VIII, avait laissé passer sans encombre plusieurs représentations de *Fénelon*, de *Charles IX* ou de *Henri VIII*. Il avait seulement réédité, dans un article de l'*Année littéraire* de 1800-1801 (Cf. la thèse de M. Des Granges), ses objections de 1790 contre les « falsifications de l'histoire » dans *Charles IX*.

(3) Comme il le fit dans les *Débats* du 24 et du 30 frimaire, les deux premières représentations de cette reprise étant du 22 et du 28. De ces deux articles (l'un et l'autre sans signature, comme les autres feuilletons de Geoffroy, cf. la thèse de M. Des Granges sur Geoffroy), le premier seul a été inséré en 1825 dans son *Cours de littérature dramatique*.

(4) Expression du feuilleton du 30 frimaire.

(5) V. ci-dessus, chap. IV, § 2, p. 117.

(6) Le Fénelon de Chénier, en sa qualité d'archevêque, se contente de réprouver, au nom de la Religion même, et d'annuler, à l'occasion,

« Les vœux qui ne sont point prononcés par le cœur » (IV, sc. IV) ;

vaient lui savoir aucun gré du beau rôle ainsi prêté au sacerdoce ; car Chénier n'avait point entendu faire honneur à l'Eglise des vertus évangéliques de son Fénelon : il avait attribué à son « prélat philosophe » une tendance très voltairienne à réduire la religion « tout entière » à l'amour de l'humanité (1), il s'était servi de cet archevêque, opposé par ses vertus mêmes à la généralité des prêtres (2), pour exprimer sa propre thèse de « philosophe » contre l'Eglise et contre le fanatisme :

Toujours le Ciel et Dieu quand on commet des crimes (3) !

Mais Geoffroy mit en parallèle, en réclamant pour les uns et pour les autres « le même silence »,

mais Chénier fait débiter par son Héloïse des sentences d'une tout autre portée :

Dieu créa les mortels pour s'aimer, pour s'unir :
Ces cloitres, ces cachots, ne sont point son ouvrage...
Que jamais un mortel ou faible ou téméraire,
Ne prête devant Dieu le serment insensé
D'être inutile au monde où ce Dieu l'a placé !

(1) Il avait fait dire par « le Religieux » de son *Calas* (acte I, sc. v) :

Aimer le genre humain, secourir la misère,
C'est *la religion*, c'est la *loi tout entière*,
C'est le précepte saint que Dieu même a dicté :
Son culte véritable est dans l'humanité :

et il fait dire par Fénelon dans le même sens (acte III, sc. v) :

... C'est mon premier devoir : servons l'humanité ;
Après, nous rendrons grâce à la divinité.

Geoffroy, se demandant (*Débats* du 30 frimaire) « ce qui pouvait avoir mérité à Fénelon cette prédilection humiliante (des philosophes) », et disant « n'en point trouver d'autre cause que les erreurs mêmes de ce vertueux prélat », ajoutait : « sa douceur, sa sensibilité, son humanité ont été érigées par eux en vertus philosophiques, en *indifférence pour la religion* .. »

(2) D'Elmance (acte V, sc. II) l'admire comme une exception parmi les « ministres de Dieu », et Fénelon ne contredit point cette opinion : il semble convenir de l'indignité de la plupart des prêtres en répondant :

De la religion qu'ils osent méconnaitre
Cette époque est la honte et la perte peut-être :
A force d'attentats ils la feront haïr...

(3) Ainsi fait-il parler Fénelon devant l'abbesse (acte IV, sc. IV).

les crimes commis autrefois « au nom de la religion » et ceux, plus récents, commis « au nom de la liberté » (1); et, rappelant le temps où l'auteur de *Fénelon* « demandait des autels pour Marat » (2), il l'accusa, comme d'une « lâcheté », « d'avoir déclamé contre les crimes religieux au moment où l'on détruisait la religion » (3), « d'avoir insulté et calomnié les religieuses au moment où la Révolution les proscrivait » (4).

Chénier s'indigna publiquement, dans une « Epître dédicatoire » à Daunou (5), de s'entendre ainsi reprocher » jusqu'à l'époque où avait été représentée sa tragédie » ; et, tandis qu'il se vantait de l'avoir jadis opposée comme une leçon d'humanité aux maximes « cruelles » de la « tyrannie démagogique » (6), ses amis de la *Décade philosophique* (7) défendaient sa pièce, sur un autre ton, contre les « diatribes » prévues des « Tartuffes politiques et religieux » : » Il n'est pas « étonnant, déclaraient-ils, que les mêmes apôtres du « fanatisme et de l'intolérance qui naguère ont voulu « dépouiller Fénelon lui-même des vertus qui l'ont « rendu recommandable et qui respirent dans ses « immortels écrits (8), veuillent aujourd'hui jeter la

(1) *Débats* du 24 frimaire : « Pourquoi ne pas ensevelir dans le même silence les crimes de la superstition et ceux de la démagogie ? il faut oublier et les couvents et les clubs, et les attentats des prêtres et ceux des proconsuls... etc. »

(2) « ... Est-on digne d'être l'interprète de Fénelon, quand on a demandé des autels pour Marat ? » (*Débats*, 24 frimaire.)

(3) *Débats* du 30 frimaire (cf. ci-dessus, chapitre II, p. 50, des réflexions analogues de Geoffroy au sujet de *Charles IX* dans l'*Année littéraire* de 1790).

(4) *Débats* du 24 frimaire : « Chénier ne fit pas une action virile lorsqu'il insulta et calomnia les religieuses au moment . etc. ».

(5) Pour une nouvelle édition de sa pièce, parue, semble-t-il, vers le milieu de nivôse an XI.

(6) Cf. ci-dessus, chapitre IV, p. 112-113.

(7) Du 30 frimaire an XI.

(8) Cf. dans l'*Epître dédic.* à Daunou, des idées semblables exprimées par Chénier : « ... on a vu des journalistes décriés... me reprocher

« défaveur sur l'ouvrage et calomnier les intentions de « l'auteur, craignant sans doute qu'on ne recule l'in« stant heureux où les bûchers de l'Inquisition se ral« lumeront pour anéantir la raison et la philosophie... « Malgré leurs efforts, le public applaudit avec enthou« siasme la tragédie de *Fénelon* ».

Geoffroy, justement, déplorait les « applaudissements insensés prodigués encore à des vers qui n'avaient d'autre mérite que de flatter une faction... » (1). Mais les comédiens n'y trouvaient pas une raison pour faire disparaître la pièce de leur affiche. A propos de la septième représentation de cette série (2), donnée le dimanche 13 mars, le critique des *Débats* tourna sa mauvaise humeur en une incisive ironie : « On donne encore de « temps en temps *Fénelon*, le dimanche, pour l'édifica« tion du peuple : ce drame est en effet une espèce de « sermon. Je crois avoir épuisé toutes les considérations « morales et politiques qui me semblaient, dans notre « situation, devoir écarter cet ouvrage de la scène : « ma tâche a été remplie ; j'ai fait mon devoir, et je « me tais. Je demande seulement qu'on me permette « encore quelques observations historiques et littérai« res qui n'ont aucune application ni à l'auteur de *Féne*« *lon* ni aux motifs qui l'ont inspiré... » Et ces observations ramenaient à peu près, en manière de conclusion, l'idée des précédents feuilletons : « *Fénelon* fut joué à « une époque où le fanatisme anarchique, et non le « fanatisme religieux, commettait les plus grands cri« mes... *Fénelon* n'était donc pas une homélie sur l'hu-

les sentiments d'humanité que je fais professer à l'auteur de Télémaque, le justifier du crime de tolérance... Comment ces *Tartuffes maladroits* n'ont-ils pas senti... etc. »

(1) *Débats* du 24 frimaire.

(2) Ces représentations sont des 22 et 28 frimaire, 6, 16 et 26 niv., 9 pluv. et 22 ventôse (13 mars). Monvel et Talma tenaient leurs anciens rôles (Fénelon et d'Elmance) dans cette reprise (Arch. de la Com.-Fr.).

« manité et sur la tolérance ; c'était un coup de pied « à un ennemi par terre, une insulte faite à un cada- « vre... » (1).

Cette représentation du 13 mars 1803 resta la dernière de la tragédie de *Fénelon*.

III

Chénier, après son exclusion du Tribunat, ressentit vivement la gêne de « se trouver sans place pendant une année entière » (2). Il s'était fait une habitude, et une nécessité, de la rémunération attachée à ses travaux de législateur. Il avait d'abord été, presque sans interruption (3), de quelqu'un des comités de la Convention, et les membres de ces comités recevaient une indemnité de 12.000 livres par an (4). Il avait eu ensuite, comme député au Conseil des Cinq-Cents, un traitement à peu près équivalent (5). En cessant de faire partie du Tribunat, il perdait une pension annuelle de quinze mille francs (6). Une place d'Inspecteur général des études lui fut donnée un an après (7), en manière de compensation. L'intérêt qu'il avait toujours pris aux questions d'instruction publique (8) le recommandait d'ailleurs pour de telles fonctions autant que sa

(1) *Débats* du 24 vent. XI (15 mars 1803).

(2) Expressions de sa lettre à l'Empereur en 1806 (V. ci-dessous, p. 219, n. 2).

(3) Sauf en l'an II, entre frimaire et thermidor.

(4) D'après le *Mémoire* de Garat. — Barère (*Mém.*, t. II) indique 18 fr. par jour pour les membres du Comité de Salut public comme pour les autres membres de la Convention.

(5) 28 fr. par jour, « sans pouvoir les refuser » (*Dict.* de Larousse).

(6) Ainsi fixée par la Constitution de l'an VIII.

(7) Donc dans les premiers mois de 1803, vers le temps même où l'on cessa de jouer son *Fénelon*.

(8) Il avait été du Comité d'instruction publique dès les premiers jours de la Convention.

culture de lettré et son talent d'écrivain. Lorsqu'il eut vu l'Empire proclamé, il céda à la séduction des avantages dont Napoléon récompensait l'adhésion des notables républicains. L'ancien Conventionnel Fouché, redevenu en juillet 1804 ministre de la police (1), se chargea de les lui faire envisager (2). La perspective d'un siège de sénateur (3), l'espérance de nouveaux succès à recueillir sur la scène, — le désir aussi, a-t-on dit (4), d'obtenir les chœurs de l'Opéra en même temps que les acteurs du Théâtre-Français pour son imitation récemment entreprise de l'*Œdipe Roi*, — l'aidèrent à se laisser convaincre, après beaucoup d'anciens révolutionnaires, que l'établissement de l'Empire assurait les bienfaits de la Révolution (5). Il accepta, en composant *Cyrus*, d'associer sa muse tragique à l'éclat des fêtes du couronnement de Napoléon. Il est vrai que, dans sa pensée, la flatterie de certaines allusions devait faire passer la leçon qui s'y joignait. Il avait cru pouvoir faire agréer à l'Empereur son hommage, sans renier absolument ses principes : il faisait le sacrifice de son idéal républicain, en demandant à Napoléon ce que Tacite remerciait Nerva d'avoir su donner au monde : l'alliance du principat et de la liberté (6). —

(1) Il l'était déjà au 18 brumaire ; il avait cessé de l'être en 1802.

(2) V. la *Notice* d'Arnault.

(3) Le traitement des sénateurs avait été fixé en l'an VIII à 25.000 fr. et grossi ensuite. Chénier arrivait en 1804 à l'âge sénatorial (40 ans) fixé en l'an VIII.

(4) Indication de M. Labitte, reprise par M. Welschinger (*la Censure sous l'Empire*). Arnault (dans sa *Notice*) rapporte en effet à l'époque du Consulat l'*Œdipe Roi* de Chénier.

(5) Mme de Staël, *Dix années d'exil* (P. I, chap. XVIII) : « Le 14 juillet fut encore fêté cette année (1804), parce que, disait-on, l'Empire consacrait tous les bienfaits de la Révolution... Bonaparte prétendit que le trône garantirait la liberté ». Elle dit, ailleurs (*Considérations sur la Révolution*, IV, 18), que « beaucoup de gens de bonne foi se laissèrent séduire par ce motif ». D'après Arnault (*Notice*), Fouché aurait fait valoir à Chénier cet argument.

(6) Chénier, en mars 1788, dans une lettre au *Journal de Paris* (à pro-

La leçon ne fut point goûtée : l'Empereur n'était guère d'humeur à en souffrir d'aucune sorte ; et, tandis que les allusions courtisanes attiraient à l'auteur la réprobation de ses anciens amis politiques, les courtisans affectèrent de se scandaliser de ses hardiesses.

On a écrit, à la suite de Daunou, que Napoléon donna à ses émissaires l'ordre de siffler la pièce (1) : il ne donna en tout cas point au *Moniteur* l'ordre de la maltraiter : l'analyse détaillée qu'en fit la feuille officielle fut accompagnée d'une appréciation courtoise, que le *Journal des Débats* se contenta de reproduire (2). La *Décade philosophique* (3), au contraire, — si régulièrement élogieuse pour Chénier lors des précédentes reprises de *Charles IX*, d'*Henri VIII* ou de *Fénelon*, — jugea que l'auteur de *Cyrus* avait tiré un bien mauvais parti « de la tragédie de circonstance » (4) ; après avoir aigrement signalé dans la pièce « de nombreux défauts », aggravés d'un « continuel plagiat », elle ajoutait : « Le public s'est montré bon juge, il a su garder « de la gravité et de la décence dans la façon de se « prononcer ; il a applaudi les beaux vers en faisant « des signes de reconnaissance quand il y avait lieu (5) ;

pos de l'article *Satire* des *Eléments de littérature* de Marmontel), disait : « ... grâce à de vrais philosophes dont les écrits ont formé de vrais hommes d'Etat... on peut appliquer au temps où nous vivons, « ce que Tacite a dit de l'Empire de Nerva et de Trajan : — temps heureux où l'on peut penser librement et s'exprimer comme on pense (*Histoires*, livre I) ».

(1) Ainsi parlent Villemain (*Tabl. de la littér. au XVIIIe siècle*), Labitte (art. sur Chénier). Welschinger (*la Censure sous l'Empire*), etc. Daunou dit, plus vaguement, que « le tyran employa contre le succès de la pièce les ressorts et les agents de son pouvoir ».

(2) Le 11 décembre (1804). L'article du *Moniteur* (10 déc.) était de Sauvo

(3) N° du 20 frimaire an XIII.

(4) « On assure (écrivait-elle) que l'auteur de cette pièce a su, en d'autres occasions, tirer plus de parti de la tragédie de circonstance... »

(5) Puisque, selon la *Décade*, « cette tragédie de *Cyrus* était un vrai centon tragique », où se reconnaissaient à la fois les situations et les vers « de *Sémiramis* et surtout de *Mérope* ».

« quelques huées, quelques sifflets se sont à peine « fait entendre. » Et les « beaux vers » ainsi applaudis étaient surtout, d'après la *Décade*, ceux « qui avaient rapport aux devoirs des rois et aux fautes qui entraînent leur chute ». Mais la note la plus juste sur la première et unique représentation de *Cyrus* (1) semble être donnée par une revue littéraire du temps (2), moins partiale en cette occasion contre Chénier : « Il faut attribuer, non « la chute, mais le peu de succès de la pièce, et à ses « défauts et à l'esprit de parti ou de prévention. Il « sera possible de faire disparaître quelques-uns de « ces défauts qui tiennent à la mauvaise disposition « du plan...; mais que peut-on dire qui serve de leçon « à ces jeunes étourdis qui croient se donner de l'im- « portance en contribuant par beaucoup de bavardage « ou de bruit au sort d'ouvrages dont ils conçoivent « aussi peu les vices que les beautés, et qui recueillent « sans examen tout ce que la haine, la malignité ou « l'intérêt répandent de faux ou d'absurde sur le compte « d'auteurs dont le génie et les travaux accusent leur « nullité ? »

Palissot, en constatant, quatre ans plus tard, dans une réédition de ses *Mémoires littéraires* (3), que *Cyrus* avait été pour Chénier, après « une longue série de succès », un « honorable revers », — paraît fort discrètement ignorer la part qu'avait pu avoir « l'esprit de parti » aux alternatives d'applaudissements et de

(1) Donnée le 8 déc. 1804 (17 frimaire XIII).

(2) *Les quatre saisons du Parnasse*, an XIII (*Bibl. Nation.*). — Le *Journal des Théâtres* (18 frimaire) relevait les défauts de la pièce plus rudement encore que la *Décade phil.*, disant que « l'auteur de *Fénelon* », faisant de son *Cyrus* « une mauvaise imitation de *Mérope* », « avait trompé l'attente du public sous tous les rapports et avait tout préparé pour la chute de sa pièce ».

(3) Complétés pour l'édition de ses *Œuvres complètes* en 6 in-8° (mars 1809). Palissot recevait de l'Empereur une pension de 3000 francs (V. Welschinger, *la Censure sous l'Empire*).

murmures provoqués, selon son témoignage, par les différentes scènes de la pièce (1). Il attribuait surtout les « murmures » à « la déplorable manière dont l'actrice chargée du rôle de Mandane avait joué son rôle » : au mois de décembre 1804, en effet, divers journaux s'étaient accordés à déclarer que Mlle Duchesnois « avait nui à la pièce (2) », en « faisant ressortir par les « défauts de son jeu ceux du rôle de Mandane » (3). Selon Palissot, ce fut cette actrice, — « fatale au succès », — qui obligea Chénier à « retirer sa pièce ». Chénier, cependant, montrait à Palissot, deux jours après la première représentation, son ouvrage retouché en divers endroits par « de très heureuses corrections ». La deuxième représentation de *Cyrus* fut même annoncée pendant plus d'un mois encore (4) par les comédiens, et il ne semble pas que la raison indiquée par Palissot ait seule empêché de la donner, puisque Chénier, en 1806 (5), écrivant à l'Empereur pour solliciter ses bontés, et désavouant les intentions que « la malveillance » avait voulu relever dans certains vers de l'*Epître à Voltaire*, ajoutait : « Les chercheurs d'allu-« sions malignes cesseront-ils de faire leur métier ? « N'en ont-ils pas trouvé jusque dans *Cyrus?* On sait « pourtant à quelle époque et dans quelles intentions « cette pièce fut composée. N'importe : la mieux « conçue peut-être et certainement la mieux écrite

(1) « Les deux premiers actes furent très applaudis », dit-il, d'accord avec le *Moniteur ;* et ce qu'il dit des applaudissements donnés encore çà et là à de beaux vers dans les autres actes, concorde avec le témoignage de la *Décade*.

(2) Expression de la *Décade phil.*

(3) Art. du *Moniteur* (10 déc.), reproduit par les *Débats*. Talma fut loué au contraire, dans le rôle de *Cyrus*.

(4) Jusqu'au 21 nivôse (11 janv. 1805), ils mettent sur leur affiche : « En attendant la 2e représentation de *Cyrus* ». — Elle était d'ailleurs attendue par plusieurs des journaux qui rendirent compte de la première (ainsi le *Mercure de France* et *les Quatre saisons du Parnasse*).

(5) V. ci-dessous, p. 219, n. 2.

« de mes tragédies n'a été pour moi qu'une source de « dégoûts et de vexations prolongées » (1).

Les « comédiens ordinaires de l'Empereur » ne furent pas heureusement inspirés en affichant, deux mois après la représentation de *Cyrus*, une reprise de *Henri VIII*. La pièce ne put être jouée qu'une fois (2) : les comédiens, qui l'annonçaient encore pour le surlendemain, reçurent l'ordre de la remplacer par *le Cid* (3). Elle parut sans doute, — l'affaire des « tribunaux spéciaux » (4) étant alors oubliée, — offrir encore trop de matière aux « chercheurs d'allusions malignes » par certaines maximes contre la tyrannie, par certains détails (5) où pouvait sembler désignée, à travers le Parlement avili de Henri VIII, la servilité du Sénat de 1804 (6). Elle fit retrouver à Chénier les éloges de la *Décade philosophique* (7), qui en cita des « tirades raciniennes », et qui vanta les applaudissements recueillis par elle, en dépit de « la malveillance » manifestée par « quelques sifflets, avant le lever de la toile » ; mais Geoffroy, qui deux ans auparavant, dans un de ses feuilletons sur *Fénelon* (8), la désignait

(1) Titre nouvellement pris par les comédiens du Théâtre de la République.

(2) Le 22 pluviôse an XIII (11 février 1805).

(3) Le registre n° 6 des pièces jouées au Théâtre-Français (à partir de 1799) indique, pour le 22 pluv. an XIII, la « première représentation de la reprise de *Henri VIII* », — et, pour le 24, *le Cid*, avec cette note : « on devait donner la 2e représentation de la reprise de *Henri VIII* : à 2 heures du matin on fit mettre par ordre *le Cid* » (Arch. de la Comédie-Française).

(4) V. ci-dessus, p. 205 (sur *Henri VIII* en pluviôse an IX).

(5) Notamment acte I, sc. II (paroles d'Henri VIII à Cranmer), et IV, II (sur l'intervention du Parlement pour hâter le supplice d'Anna Boulen).

(6) Les théâtres, cependant, avaient été invités, en 1803, à soumettre tous les trois mois leur répertoire au ministère compétent (V. Hallays-Dabot) : si cette prescription était restée observée, il faudrait en conclure que les raisons d'écarter *Henri VIII* n'auraient apparu qu'après la représentation.

(7) Du 30 pluviôse an XIII.

(8) *Journal des Débats* du 30 frim. XI (cf. ci-dessus, p. 207).

comme « la pièce où Chénier avait montré le plus de talent dramatique », — Geoffroy en critiqua sans ménagements le sujet et les intentions, l'action et les caractères (1) : il y reconnut trois ou quatre scènes « assez théâtrales » (2), le reste étant « d'un vide et d'une prolixité insupportables » ; il jugea le style « coulant et facile, mais lâche et terne, extrêmement verbeux et redondant » ; et il concluait : « l'ouvrage, pour le fond et pour la forme, n'est que la dégénération de l'école de Voltaire ».

Si dédaigneuse pour les disciples (3), la critique de Geoffroy n'épargnait pas le maître lui-même : elle rabaissait les tragédies de Voltaire (4) en haine de sa philosophie. Aux détracteurs de cette gloire dont il restait un des plus fervents fidèles, Chénier opposa son *Epître à Voltaire* comme une protestation publique de sa constante admiration pour le grand homme : groupant autour de lui tous les libres esprits qui avaient contribué à l'œuvre du dix-huitième siècle, il le célé-

(1) *Débats* du 25 pluviôse an XIII.

(2) « Les bravades de Norris (acte III), l'entrevue du roi avec Anne (acte II), et le dernier entretien de celle-ci avec sa fille Elisabeth (acte IV)... » — « La scène où Seymour demande la grâce d'Anna Boulen serait assez belle, ajoutait-t-il, si le caractère de cette jeune fille était mieux établi et plus vrai.. »

(3) Peu de temps après cet article sur *Henri VIII*, à propos d'un *Discours* en vers (de Chénier) *sur les Poèmes descriptifs*, Geoffroy résumait ainsi son jugement sur les diverses tragédies de Chénier (*Débats* du 13 germinal XIII) : « M. Chénier a régné quelque temps au théâtre ; mais... le retour de l'ordre et de la raison l'a détrôné... son *Charles IX* n'est qu'une lugubre parade, encore moins horrible qu'ennuyeuse .. Son *Timoléon* est un fou barbare et un très méchant frère .. Son *Calas* est insipide... Ses *Gracques* sont froids... *Fénelon* est un conte de la Bibliothèque bleue... Le personnage de Henri VIII est atroce et burlesque, indigne de la scène... »

(4) Elle les rabaissait surtout en leur opposant les chefs-d'œuvre du XVII[e] siècle : Chénier n'admettait pas que cette comparaison dût tourner toujours au désavantage de Voltaire : « Ignorent-ils ou feignent-ils d'ignorer (répondait-il aux détracteurs de Voltaire dans les notes de ses *Nouveaux Saints*) que si Racine eût fait la tragédie de *Mérope*, elle serait comptée parmi ses chefs-d'œuvre ? »

bra comme un apôtre de la raison et de la liberté ; et vers la fin de l'*Epître*, — prolongeant une allusion directe au « vain espoir » que fondaient sur leur alliance avec le gouvernement du jour les fauteurs des vieux « préjugés », et affirmant l'impuissance du « pouvoir absolu » contre « l'immortelle pensée » qui lui échappe et « lui survit » (1), — plusieurs vers « défavorables aux conquérants » (2) parurent démentir, au lendemain d'Austerlitz (3), les flatteries de la tragédie de *Cyrus*. — Cette *Epître à Voltaire* acheva de réhabiliter Chénier dans l'opinion de son parti, mais elle excita contre lui la colère de l'Empereur. Napoléon disposait en maître de la presse, tout en lui laissant, pour mieux la faire servir à ses fins, une apparence de liberté : Chénier se vit « décrié dans de violents articles de journaux » (4). Il fut puni plus gravement encore par la perte de ses fonctions d'inspecteur général de l'Instruction publi-

(1) V. cette *Epître* au t. III des *Œuvres* :

. . . .
Vain espoir ! tout s'éteint ! les conquérants périssent !
Sur le front des héros les lauriers se flétrissent !
. . . .
... Le pouvoir absolu s'efforcerait en vain
D'anéantir l'écrit né d'un souffle divin :
Du front de Jupiter c'est Minerve élancée !
Survivant au pouvoir l'immortelle pensée,
Reine de tous les lieux et de tous les instants,
Traverse l'avenir sur les ailes du temps...

(2) Ce sont les termes de Chénier dans sa lettre à l'Empereur, de 1806. (Cf. ci-dessus, p. 215, et ci-dessous, p. 219.)

(3) L'*Epître* parut au commencement de 1806. Chénier, dans sa lettre à l'Empereur, du 22 mars (ou mai) 1806 (V. ci-dessous, p. 219, n. 2), faisait valoir que l'*Epître* était « terminée depuis plus de six mois, et connue dès lors de vingt personnes », donc en nov. ou même sept. 1805, avant Austerlitz ou même avant Ulm.

(4) Il en parle ainsi dans sa lettre à l'Empereur (de 1806) en les attribuant aux inspirations du ministre Fouché. — Cf. Mme de Staël, *Consid. sur la Révolution*, Part. IV, chap. IV, IX, XVI : « ... Par l'intermédiaire des journalistes... les jugements sur la littérature étaient, entre les mains du gouvernement ; ... la consigne était de dénoncer comme partisan de l'anarchie quiconque émettait une opinion philosophique en aucun genre... »

que : le rapport du ministre Fouché motivait cette destitution par « l'intérêt de la morale », « la sévérité de telles fonctions ne s'accordant pas avec l'esprit qui avait dicté l'*Epître à Voltaire* » (1).

Privé des émoluments attachés à cette place, Chénier, à qui il restait de sa vie passée des habitudes dispendieuses et des dettes, eut aussitôt la gêne en perspective : il fut réduit à faire appel à la générosité de l'Empereur (2). Celui-ci répondit à la première demande du poète : il lui attribua une pension de 6000 francs (3), et le chargea de la continuation de l'Histoire de France de Millot, en attachant à ce travail une indemnité annuelle de même chiffre (4).

Il est difficile, et il serait intéressant de pouvoir fixer exactement l'époque où fut commencée la tragédie de *Tibère* : elle l'était déjà, sans doute, lorsque Chénier écrivait, dans le passage de son *Epître à Voltaire* qui contribua le plus à provoquer la colère impériale, ces deux vers :

« ... Tacite, en traits de flamme, accuse nos Séjans,
Et son nom prononcé fait pâlir les tyrans... » (5).

(1) V. la *Notice* d'Arnault sur Chénier. — Sur le rôle de Fouché en cette affaire, V. Welschinger, *la Censure sous l'Empire.*

(2) Sur le conseil de Palissot, dit M. Welschinger, qui indique pour la date de sa lettre le 22 *mars* 1806, — au lieu du 22 mai (date que porte la lettre dans l'édition de 1824, à la suite de la *Notice* d'Arnault).

(3) Chiffre indiqué par M. Welschinger. Arnault dit : 8000 ; mais M. Welschinger indique (ce que ne dit pas Arnault) que Napoléon fit remettre en outre au poète la somme nécessaire pour payer ses dettes. — Cette pension fut touchée par Chénier à partir du 12 septembre 1806, « sur les douzièmes enlevés aux journaux ».

(4) Chiffre indiqué par M. Welschinger (ouvr. cité). M Welschinger cite une curieuse lettre de Chénier au ministre de la police (c'était alors le duc de Rovigo), datée du 4 août 1810, pour réclamer au sujet de cette indemnité laissée en retard, — et la réponse du ministre lui demandant, par ordre de l'Empereur, des nouvelles de ce travail.

(5) On a souvent attribué la conception de *Tibère* à la rancune de l'aven-

En tout cas, l'histoire d'une lecture de *Tibère* faite à Napoléon par Talma (1) ne contredit nullement l'affirmation de Daunou, que « *Tibère* ne fut même pas présenté aux comédiens » (2). La scène resta fermée non seulement à cette tragédie, mais encore à toutes les pièces antérieures de Chénier (3). D'après un décret du 8 juin 1806 (4), aucune pièce de théâtre ne pouvait plus être représentée sans l'autorisation du ministre de la police. Et une règle qui semble avoir été alors établie, de ne plus admettre sur la scène le costume religieux (5), suffisait pour en écarter les seules des tragédies de Chénier que les comédiens eussent jamais été tentés de reprendre : *Charles IX*, *Henri VIII* et *Fénelon* (6). Parmi ces trois tragédies, même, *Fénelon* était la seule que Chénier parût vouloir ou oser retenir de

ture de *Cyrus* (V. par ex. Villemain, *Tabl. de litt.*, XVIII[e] siècle, t. IV, p. 321-324, — Labitte, — Merlet, *Tabl. de litt. 1800-1815*) : *Tibère* pourrait bien avoir été commencé avant *Cyrus*, en un temps où Chénier, nommé inspecteur général de l'instruction publique, songeait, en relisant Tacite, « à faire preuve de latinité » (comme dit M. Nisard dans son *Hist. de la litt. fr.*, liv. IV, chap. v).

(1) Pour le détail de cette lecture, V. l'article de Labitte, et Merlet (*Tabl. de la litt. 1800-15*).

(2) Il n'y en a aucune trace aux Archives de la Comédie-Française. La tragédie de *Tibère* ne figure pas sur le registre (V. ci-dessus, p. 202, n. 4) qui contient, depuis l'an XI jusqu'après 1830, la liste des pièces *reçues, mais non jouées* : il semble donc que *Tibère* n'eut même pas à être interdit, — ce qui s'accorderait avec l'assertion de Daunou.

(3) « La représentation de toutes ses pièces de théâtre fut partout interdite », dit Daunou dans sa *Notice*. Les Archives de la Com.-Fr., en tout cas, n'indiquent aucune pièce de lui représentée après la représentation de *Henri VIII* du 22 pluv. XIII.

(4) Confirmant et précisant des arrêtés antérieurs qui remontaient au Directoire (V. ci-dessus, p. 202, et 205, n. 3. — La police des spectacles, que la loi de 1791 avait attribuée aux municipalités, avait été attribuée en 1800 au Préfet de police nouvellement institué. V. Hallays-Dabot.

(5) V. Hallays-Dabot. — L'archevêque Cranmer est un des personnages de *Henri VIII*.

(6) *Calas* en eût été écarté pour la même raison, mais cette pièce n'avait jamais eu de succès ; *Caïus Gracchus* ne s'était soutenu que par le pathos révolutionnaire, et Chénier lui-même ne demandait qu'à laisser oublier son *Timoléon*.

toute son œuvre dramatique, lorsqu'en 1808, exposant au nom de l'Institut, dans un rapport officiel, l'état des divers genres littéraires depuis 1789, il ajoutait cette note (1), modestement, au paragraphe des poètes tragiques : « Pour obéir à la classe de littérature fran-« çaise (2), on nomme ici M. Chénier : sa tragédie de « *Fénelon* a réussi, protégée par la mémoire d'un grand « homme ».

IV

Comme s'il eût cherché, pour les idées qui lui étaient chères, un autre mode d'expression que la forme dramatique, Chénier avait entrepris, en 1806 (3), un poème épique qui devait s'intituler la *Bataviade*, ayant pour sujet la guerre d'indépendance soutenue par les Provinces-Unies contre Philippe II : il voulait y montrer les déesses allégoriques de la Raison et de la Liberté prenant part à cette lutte — qu'il indiquait déjà dans sa tragédie de *don Carlos* — contre la superstition et la tyrannie (4). Dans le même temps, et pour alléger par un supplément de ressources (5) sa situation financière obérée, il acceptait de faire à l'Athénée (6) un cours d'histoire de la littérature française, dont il reste quelques leçons (7) ou fragments de leçons sur le

(1) V. au *Moniteur* du 28 févr. 1808. Cf. ci-dessous, p. 235, n. 6

(2) Celle dont Chénier était membre.

(3) D'après la *Notice* de Daunou.

(4) V. les fragments de ce poème, t. II des *Œuvres posth.*

(5) Comme l'indique Arnault dans sa *Notice.*

(6) La *Décade philosophique* (du 10 frimaire VI) indiquait Chénier, avec Andrieux, Daunou, Laya, Legouvé, Ginguené, parmi les conférenciers du *Lycée républicain* pour l'an VI.

(7) Les deux seules qui soient complètes (sur les *Romans* et sur les *Fabliaux*) furent publiées dans le *Mercure* en oct. 1809 et janv. 1810, comme « faisant partie d'une histoire inédite de la litt. française ».

moyen âge (1), avec le discours d'ouverture prononcé le 13 décembre 1806. Il interrompit ce cours, l'année suivante, pour un autre travail, d'ailleurs sans rétribution (2). L'Empereur demandait à l'Institut, en exécution d'arrêtés antérieurs (3), un tableau général des « progrès de la littérature depuis 1789 » : la « classe de littérature française » chargea Chénier de cet ouvrage, qui fut dès lors, jusque vers la fin de 1810 (4), la principale de ses occupations. En s'appliquant à cette tâche délicate de passer en revue des auteurs pour la plupart encore vivants, Chénier fit preuve d'un louable effort d'impartialité : s'il ne parvint pas à dominer à l'égard de Chateaubriand ses préjugés de voltairien, si peut-être il ne l'essaya même pas, assuré d'interpréter par ses ironies sur *Atala* (5) l'opinion de beaucoup de ses confrères (6), — il semble, dans ses jugements sur d'autres écrivains (7), avoir regardé comme une élégance l'oubli de certaines inimitiés personnelles. Et, lorsqu'en 1810 il eut à faire l'un des rapports de la « classe de littérature » pour la répartition des « prix décennaux » institués par l'Empereur (8),

(1) Le cours ne fut pas poussé plus loin. V. la *Notice* de Daunou et la note qui précède les leçons, au t. IV des *Œuvres*.

(2) Comme il le fait valoir dans sa lettre du 4 août 1810 au ministre de la police. Cf. ci-dessus, p. 219, n. 4.

(3) Notamment du 13 ventôse an X (mars 1802).

(4) Il dut être commencé vers la fin de 1807, puisque Chénier, le 27 février 1808 (V. ci-dessous, p. 235, n. 6) disait à l'Empereur : « Plus nous *avançons* dans le travail que Votre Majesté nous a ordonné de lui soumettre, plus nous sentons... etc. »

(5) Il fait, dans le chapitre du *Roman*, une analyse d'*Atala* sur le ton d'une continuelle parodie.

(6) On sait que l'Empereur s'étonna de ne pas voir le *Génie du Christianisme* proposé par la « classe de littérature » pour l'un des prix décennaux (de 1810, Cf. ci-dessous, n. 8) dont la formule pouvait comprendre cet ouvrage (V. les *Mémoires d'outre-tombe*).

(7) Delille et La Harpe notamment.

(8) Par décrets du 24 fruct. XII et du 28 nov. 1809 : il s'agissait de récompenser les meilleurs ouvrages de la dernière période décennale. Une pièce de vers de Chénier parue à la fin de 1809 (*Hommage à*

— au lieu de l'étude de Sainte-Croix sur les historiens d'Alexandre (1) proposée par un premier jury (2), il fit désigner pour le « 12e grand prix de première classe (3) » le *Lycée* de La Harpe (4), malgré les sujets de rancune qu'il avait eus contre l'auteur défunt (5).

S'il recueillit, en maintes occasions, comme membre de l'Institut, de flatteurs témoignages de l'estime dont l'entouraient ses confrères, les consolations de l'amitié ne firent pas défaut non plus aux tristesses de ses dernières années. — Le commerce d'admiration mutuelle, établi au temps de ses débuts entre Palissot et lui, subsistait, après les vicissitudes qui avaient fait aboutir l'auteur de *Charles IX* à la tragédie de *Cyrus* : tandis que Chénier louait le talent de Palissot dans son *Tableau de littérature*, Palis-

une belle action) se termine par une ironie sur « les pitoyables tragédies » et autres ouvrages « qu'attendent les prix décennaux ».

(1) L'*Examen critique des historiens d'Alexandre* : Chénier le renvoya au *prix de biographie*, « qui regardait une autre classe de l'Institut » (celle d'histoire et littérature ancienne).

(2) Réunissant les quatre classes de l'Institut, par le président et le secrétaire perpétuel de chacune d'elles. Le rapport de ce premier jury pour l'attribution des 35 *grands prix* (19 de 1re classe et 16 de 2e) parut au *Moniteur* du 14 au 23 juillet 1810, signé de Bougainville, président, et de Suard, secrétaire. — Le contre-rapport de la classe de littérature sur les 9 prix de sa compétence parut au *Moniteur* du 28 nov. au 13 déc., signé de Regnaud de Saint-Jean d'Angély, président de la classe, et d'Arnault, secrétaire *ad hoc* : le rapport concernant le 12e grand prix de 1re cl. est reproduit *in extenso* au *Moniteur* du 7 déc. (tel qu'il figure au t. IV des *Œuvres* de Chénier), avec cette note (comme n'en porte aucun autre) : « Cet article, adopté sans aucun changement par la classe, a été rédigé par M. de Chénier ».

(3) Destiné, selon la formule officielle, « au meilleur ouvrage de littérature qui réunirait au plus haut degré la nouveauté des idées, le talent de la composition et l'élégance du style ». C'est l'un des deux prix pour lesquels l'Empereur s'étonna de ne pas voir proposé le *Génie du Christianisme* (V. ci-dessus, p. 222, n. 6).

(4) Paru en l'an VII et suivants (d'après Quérard, *France litt.*). — La Harpe était mort en 1803.

(5) Sans parler des griefs antérieurs, il s'était vu fort maltraité dans la *Corresp. littéraire* de La Harpe, publiée de 1801 à 1807 (V. Quérard).

sot complétait, par une appréciation élogieuse des tragédies qui avaient suivi *Azémire*, l'article de ses *Mémoires littéraires* (1) où il avait annoncé, en 1788, la gloire de Chénier. — Arnault parlant, en divers endroits de ses *Mémoires*, de ses relations avec Chénier, marque lui-même le progrès d'une liaison qui s'était ébauchée vers la fin du Directoire (2), qui, en 1804, « ressemblait déjà à de l'amitié » (3), et qui se resserra de plus en plus dans les années suivantes : il avait senti s'éteindre sa première « aversion » (4) pour Chénier, du jour où il avait aperçu chez Méhul dans quelles angoisses le « Tyrtée » (5) de la République composait le *Chant du Départ*. — Mais ce fut surtout par Daunou que le charme d'une amitié vraie pénétra, un peu tardivement, dans la vie de Chénier. Durant la dernière année de la Convention, au sortir de la période sanglante, il s'était senti attiré vers la sagesse d'esprit, la droiture d'âme et le talent modeste qui distinguaient Daunou dans le parti républicain et qui le faisaient estimer même de ses adversaires politiques. Daunou, ancien professeur de la congrégation de l'Oratoire (6), avait été, comme Chénier, du Comité d'instruction publique, avant le décret qui le fit incarcérer en octobre 1793 comme signataire d'une protestation contre le 31 mai (7) ; il s'était occupé, avec Chénier, de l'organisation de l'enseignement nouveau. Du reste, il s'était fait, avec Sieyès, une spécialité des questions de métaphy-

(1) Pour l'édition de ses *Œuvres complètes* en 1809.

(2) Arnault (*Mém.*, t. II) dit lui-même qu'au temps des attaques de la *Quotidienne* contre Chénier (donc en l'an V), « cette amitié (entre Chénier et lui) n'existait pas encore ».

(3) (4) (5) Nous citons les expressions des *Mém.* d'Arnault.

(6) Fouché, le ministre de la police de l'Empire, dont Arnault indique l'intervention auprès de Chénier lors de la composition de *Cyrus* (V. ci-dessus, p. 212), était aussi un ancien Oratorien.

(7) Sorti de prison après le 9 thermidor, il reprit son siège à la Convention en frimaire de l'an III.

sique politique ; il fut de la commission chargée (1) d'élaborer la Constitution de l'an III ; il fut encore, mais cette fois sous la dictée d'un maître, un des rédacteurs de la Constitution de l'an VIII. Son intimité avec Chénier s'établit surtout sous le Consulat (2). En un temps où la bonne compagnie « accablait du nom de *jacobin* quiconque osait résister à Bonaparte » (3), l'amitié d'un homme tel que Daunou était une recommandation pour Chénier, que son passé mettait moins à l'abri d'une telle accusation (4). Exclu du Tribunat, comme Chénier, pour avoir essayé de défendre la liberté contre la toute-puissance du Premier Consul, Daunou ne permit jamais à ses rancunes aucune manifestation indiscrète. Il essaya inutilement de détourner la plus fâcheuse des conséquences qu'eut pour Chénier la publication de l'*Epître à Voltaire* (5). Sa situation d'archiviste général de l'Empire lui permit, en 1807, de venir en aide à la gêne financière de son ami, en le nommant à une modeste place devenue vacante dans son administration (6). Daunou, cependant, mettait sa science et son travail au service du gouvernement im-

(1) En floréal an III. — Avant son incarcération, il avait déjà pris part aux débats sur la Constitution de 1793.

(2) « Ils se virent tous les jours depuis 1807, et même depuis 1799 », écrit Sainte-Beuve dans son article sur Daunou (*Revue des Deux-Mondes*, août 1844).

(3) V. Mme de Staël, *Dix années d'exil*, Partie I, chap. II.

(4) C'est à Daunou (V. ci-dessus, p. 209) que Chénier, en 1802, faisait hommage de sa tragédie de *Fénelon*, reprise alors au théâtre, par une *Epître dédicatoire* où il se justifiait de l'accusation d'avoir été parmi les terroristes.

(5) Sa destitution d'inspecteur de l'instruction publique : Daunou avait écrit à cet effet au ministre de l'Intérieur (V. l'art. de Labitte sur Chénier).

(6) Au « Bureau historique des archives », dit la *Biogr. univ.* (art. Daunou). Comme la nomination passa sans encombre sous les yeux de l'Empereur, Chénier (raconte M. Labitte) voulut « que le premier traitement qu'il toucherait pour ce nouvel emploi fût consacré à un modeste dîner où l'on boirait à la santé de l'Empereur et roi ».

périal, en publiant successivement une *Histoire de l'anarchie de Pologne* (1807) (1) et un *Essai sur la puissance temporelle des papes* (1809) ; et les louanges qu'en d'autres publications encore il lui arriva de donner à l'Empereur, « ce héros couvert de toutes les gloires » (2), finissaient par le convaincre lui-même des mérites du régime impérial : « Après tout, disait-il en 1811 (3), c'est peut-être ce que nous pouvions avoir de mieux ». Chénier en était peut-être venu à penser à peu près comme lui.

A travers cet effacement progressif de leur ancienne opinion républicaine, ils restèrent tous les deux fidèles à l'idée philosophique du dix-huitième siècle : ils s'offensaient également des attaques dirigées contre Voltaire par les ennemis de « la Raison ». En littérature, en face des novateurs qui essayaient d'ébranler l'autorité de Boileau, ils furent l'un et l'autre des partisans déclarés de la tradition classique : Chénier, quand il mourut, projetait une édition de Racine (4) ; Daunou, en 1809, éditait les œuvres de Boileau. — Cette parfaite harmonie de leurs esprits se complétait par les dissemblances mêmes de leurs caractères (5) : Chénier violent et passionné, Daunou sage et modéré, pouvaient exercer l'un sur l'autre une salutaire influence ; la conversation pouvait être entre eux l'échange de ce qu'ils avaient de meilleur : ils ne pouvaient que s'entretenir dans le plaisir de se fréquenter, sans presque jamais risquer de se heurter.

(1) Laissée inachevée par Rulhière : Daunou la revisa, la compléta et la publia « par ordre du gouvernement », dit Sainte-Beuve (article sur Daunou).

(2) Comme il écrivait à la fin de son *Discours sur Boileau*, mis en tête de son édition de Boileau en 1809 (ce passage fut supprimé dans la réédition de 1825).

(3) V. l'article de Sainte-Beuve sur Daunou.

(4) V. la *Notice* de Daunou.

(5) Ils étaient d'ailleurs à peu près de même âge, Chénier étant né en 1764, Daunou en 1761.

Une telle amitié contribua certainement à l'apaisement de l'humeur irritable de Chénier dans les derniers temps de sa vie. Sa misanthropie, son amertume d'après 1802, se calmèrent par la douceur de cette intimité quotidienne. Mais, tandis que son être moral en ressentait de jour en jour les bienfaits, Daunou avait la douleur de voir son ami, encore dans la force de l'âge, « s'incliner lentement vers le tombeau » (1). Chénier éprouvait assez fréquemment les atteintes d'une maladie qui déjà, en 1803, l'avait forcé d'interrompre une tournée qu'il faisait, dans les départements de l'ouest, comme inspecteur de l'instruction publique (2). Vers la fin de 1810, ces souffrances le reprirent, avec un caractère plus grave : il mourut, dans la quarante-septième année de son âge, le 10 janvier 1811.

La production poétique de ses dix dernières années restait en grande partie inconnue des contemporains. — Son poème de la *Bataviade* demeurait interrompu avant la fin du second livre, et il n'avait écrit que le premier des quatre chants que devait avoir un poème didactique sur les *Principes des arts* ; mais d'autres œuvres de lui, — l'*Essai sur la satire*, l'*Elégie de la Promenade* (3), des *discours en vers* sur l'*Erreur*, sur la *Raison*, sur les *Entraves données à la littérature*, — auraient pu paraître de son vivant si elles n'eussent porté l'empreinte d'un esprit d'opposition — beaucoup plus franchement marqué que dans l'*Epître à Voltaire* — contre le régime impérial (4). Daunou, dépositaire de

(1) Expression de Chateaubriand dans son discours de 1811 pour l'Institut.

(2 V. la *Notice* de Daunou : Daunou compte dans la vie de Chénier, entre 1786 et 1810, « dix ans de fonctions politiques et dix ans de maladie ».

(3) Composée en 1805, dit la *Notice* de Daunou.

(4) V. la *Notice* de M. Moland dans son édit. en 2-8°, 1884, des *Œuvres poétiques* d'A. Chénier (p. LXVIII).

ses manuscrits (1), s'occupa, en 1818, de cette publication posthume. Alors aussi (2) furent imprimés pour la première fois son *Cyrus*, son *Philippe II* et son *Tibère*, avec deux autres tragédies qui dataient d'avant *Charles IX*, *Œdipe mourant* et *Brutus et Cassius*, avec une imitation de l'*Œdipe roi* écrite sous le Consulat, avec un drame en vers (3) composé d'après le *Nathan* de Lessing. A côté de ces pièces entièrement achevées figurèrent à l'état de fragments une *Electre* commencée d'après Sophocle et deux comédies en vers, l'une imitée de Sheridan (4), l'autre (5) reprenant un sujet déjà traité par Voltaire (6).

L'interdiction qui avait frappé sous l'Empire l'œuvre dramatique de Chénier, se prolongea par le retour des Bourbons (7). Chénier lui-même, s'il eût vécu, aurait été exposé, en 1816, à la proscription dont le peintre David, ancien « régicide », ne fut point préservé par sa gloire d'artiste. Son *Tibère*, celle de ses tragédies contre laquelle le gouvernement de la Restauration semblait avoir le moins de motifs de sévérité, fut interdit formellement lorsque les comédiens du Théâtre-Français, en 1819 (8), se préparèrent à le représenter.

(1) Reprise et complétée en 1824-25.

(2) En 1818 (V. notre *Notice bibliographique*).

(3) En 3 actes. Daunou la dénomme « comédie ».

(4) Elle devait être en 5 actes et s'intituler les *Portraits de famille* : c'était l'*Ecole de la médisance* de Sheridan.

(5) En 3 actes, sous le titre de *Ninon*.

(6) Dans sa comédie du *Dépositaire*.

(7) La raison indiquée ci-dessus (p. 220, n. 6) suffisait pour écarter de la scène les plus connues d'entre elles. Cf. Nép. Lemercier écrivant (1819 et 1825) dans son *Analyse du Théâtre de Chénier*, à propos de *Philippe II* : «... La prétendue liberté de nos auteurs et de nos lois ne nous permet pas encore de produire sur notre scène le costume des prêtres... Qui croirait que l'habit épiscopal en exclut même la présence du vertueux *Fénelon* ?... »

(8) Cinq représentations, les 15, 17, 20, 24, 26 octobre 1830, avec des recettes respectives de 660, 1047, 584, 984 et 669 fr. (Arch. de la Com.-Fr.)

Une reprise de *Charles IX* par ce théâtre même, peu après la Révolution de 1830, démontra — plus redoutable que la longue interdiction des précédents régimes —l'indifférence du public pour la pièce qui avait fait de Chénier, en 1789, le « poète national » : la scène de la bénédiction des poignards n'émut plus les foules que dans l'opéra des *Huguenots*. Et lorsqu'en 1843 la période d'exubérance romantique inclinait vers une réaction dont profita « l'Ecole du bon sens », la tragédie de *Tibère*, offerte au public sur la scène où venaient d'échouer les *Burgraves*, n'attira pas beaucoup de monde à ses neuf représentations (1). Mais le nom de l'auteur restait, alors encore, de ceux qui « ne pouvaient être prononcés sans aigrir et sans opposer les passions les plus impétueuses » (2). Contre le « chef-d'œuvre » — enfin exhumé — de Marie-Joseph Chénier, Geoffroy revécut, tout armé, en Jules Janin.

Déjà, lors d'une reprise de *Henri VIII* essayée par l'Odéon au mois d'octobre 1842 (3), le critique qui continuait aux *Débats* le feuilleton de Geoffroy, avait écrit un article dont il parut désavouer lui-même, quelques années plus tard, le « parti-pris de violence » et les « trivialités » de forme (4). Il avait fait de la pièce une de ces analyses-parodies auxquelles peu de tragédies pourraient résister, et il s'était révolté, en

(1) Du 15 déc. 1843 au 26 févr. 1844. — Les 6 premières se succédèrent dans l'espace d'une quinzaine : 15, 18, 21, 25, 28 et 31 déc. avec des recettes respectives de 638, 677, 447, 741, 491, 1062 fr. ; la 7e (11 janv.) produisait 344 fr. (Arch. de la Com.-Fr.). Le 24 déc., les *Vêpres Siciliennes* donnaient une recette de 2254 fr. — Ligier jouait le rôle de Tibère, — Geffroy celui de Cnéius, — Mme Araldi celui d'Agrippine.

(2) C'est ce que disait du nom de Chénier même le rédacteur du *Mercure* (pluv. an IX) à propos de la reprise d'*Henri VIII* en 1801.

(3) La pièce ne fut donnée que deux fois, 25 et 27 oct. 1842.

(4) V. ce que J. Janin dit de cet article des *Débats* (du 31 oct. 1842) sur *Henri VIII* en le reproduisant dans son *Hist. de la littérature dramatique* (1853-58), t. I.

manière de conclusion, contre « la pitié insultante » que l'auteur de *Henri VIII* avait prétendu exciter, dans sa « tragédie menteuse », en faveur d'Anna Boulen : « Ce même poète, — s'était-il écrié, — qui parlait au public d'humanité, de pitié, de tolérance, n'a-t-il pas écrit des hymnes de sang pour les terroristes de 1793 ? N'a-t-il pas demandé les honneurs du Panthéon pour Marat?... » (1)

Jules Janin se louait (2) d'avoir écrit son feuilleton sur *Tibère* avec la « gravité sérieuse et digne » dont avait manqué cet article sur *Henri VIII* ; mais *Tibère* lui parut aussi bien que *Henri VIII* une « insipide (3) tragédie ». Après avoir rapproché d'abord de « la terreur romaine » la terreur de 1793, il jugea que la pièce de Chénier se fondait sur « une terreur niaise », il s'étonna que « le poète inintelligent... eût tué Germanicus avant le lever du rideau », au lieu de « le laisser vivre pour avoir quelqu'un à opposer au tyran » ; il releva les invraisemblances des scènes les plus admirées par « les rares amateurs de cette somnolente mélopée » ; il remarqua que le suicide final de Cnéius ne pouvait empêcher Tibère « d'aller dîner avec Séjan et ses maîtresses ». — « *Tibère* est tout à fait une vieille tragédie », déclarait-il au début de ce feuilleton que terminait par contraste un éloge ému des tragédies de Casimir Delavigne (4); et il répétait, en même temps que son mépris pour le théâ-

(1) Geoffroy avait écrit de même à propos d'une autre pièce de Chénier : « Est-on digne d'être l'interprète de Fénelon, quand on a demandé des autels pour Marat ? » (Cf. ci-dessus, p. 209) ; mais il répondait ainsi à un passage de la préface, où Chénier disait avoir voulu, avec son *Fénelon*, contribuer à créer « la morale publique ».

(2) V. son *Hist. de la littérature dramatique* (t. I).

(3) L'expression est dans les deux feuilletons. — L'article sur *Tibère* parut dans le *Journal des Débats* du 18 déc. 1843.

(4) Qui venait de mourir, mais « dont le nom, ajoutait J. Janin, ne peut pas mourir ».

tre d'un auteur qui était simplement « de la queue de Voltaire » (1), l'expression de sa répugnance pour le poète qui avait été « un tribun dans ses vers, et, dans les temps mauvais, un poète à la tribune » (2).

Chénier trouva un vengeur dans le journal *la Réforme* : Félix Pyat déploya tout le luxe de mots et d'images, accumula toutes les hyperboles de sa prose grandiloquente, pour défendre contre « le prince des critiques » le poète et les « géants » de la Convention (3). Le critique ayant visé l'homme dans le poète, il attaqua lui-même l'homme dans le critique. Il mêla l'invective contre la personne de Jules Janin à la discussion de ses arguments contre *Tibère,* dans un article qui lui valut, avec une condamnation (4) pour diffamation, les sympathies chaleureusement exprimées de Gabriel de Chénier, neveu du poète (5).

V

« ... Chénier est l'homme de lettres par excellence, qui puisa son génie dans son cœur, son inspiration dans sa vertu, son talent dans sa foi, l'homme esclave de sa pensée, fidèle à ses principes, rivé à sa religion, qui n'eut qu'un culte toute sa vie, le devoir, qu'un amour, la liberté, qu'une haine, la tyrannie, qu'un seul parti, la France ; l'homme antique, stable, immuable et *impavide* d'Horace, que n'ébranlèrent ni les

(1) Geoffroy (Cf. ci-dessus, p. 217) écrivait en 1805, à propos de *Henri VIII* : « la dégénération de l'école de Voltaire ».

(2) J. Janin avait dit, à propos de *Henri VIII*, qu'il ne fallait pas essayer de tirer de l'oubli une tragédie qui « appartenait à la poésie la plus boursouflée des mauvais jours ».

(3) L'article de F. Pyat, paru dans la *Réforme*, fut ensuite imprimé en une brochure intitulée : *Marie-Joseph Chénier et le Prince des critiques* (1844).

(4) Six mois de prison et mille francs d'amende, d'après la *Grande Encyclopédie*.

(5) V. sa brochure : *la Vérité sur la famille de Chénier*, 1844, p. 22, note.

séductions ni les menaces, ni la disgrâce ni la faveur ; toujours le même quand tout changeait autour de lui, toujours debout sur les débris de son univers; toujours républicain aussi bien sous l'Empire que sous Louis XVI, et mort enfin tel qu'il avait vécu, dans sa pleine opinion, comme un héros dans son armure... »

L'auteur de ces lignes, intarissable dans son enthousiasme, admirait encore en Chénier « l'homme stoïque « qui ne fut jamais du parti *des dieux*, mais toujours du « parti de Caton, — plus grand que Caton lui-même, « car, au lieu d'échapper à la vie par le suicide, il vécut, « et fit Cnéius, sa protestation sous l'Empire... ». En se représentant ainsi, jusqu'au bout fidèle à son rôle, le « poète de la Révolution » (1), Félix Pyat développait sur un mode particulièrement lyrique un thème indiqué par quelques phrases infiniment plus discrètes de Daunou (2), et très conforme à l'image que Chénier trace de sa propre constance en diverses pages des *OEuvres posthumes*. L'un des plus notables survivants de la Convention, le Barère du grand Comité de 1793, — s'étant lui-même laissé employer à de très discrètes besognes par le gouvernement de Bonaparte, — avait déjà donné à la nouvelle génération révolutionnaire l'exemple de reconnaître en l'auteur de *Tibère* un caractère digne de la Rome antique, où il « eût combattu César, comme il s'éleva contre Napoléon » (3). Et le poète des *Martyrs*, dans un chapitre de ses *Mémoires* écrit vers le même temps (4), se trouvait d'accord avec le « troubadour

(1) Expression de F. Pyat au sujet de Chénier au début de cet article.
(2) Cf. ci-dessous, p. 235, n. 1.
(3) V. au t. IV des *Mém.* de Barère (4-8°, 1842-43) le portrait de Chénier : («... Il eût été plus convenablement dans Rome que dans Paris... etc.) — C'est aussi d'après un portrait tracé de David à la suite de ces *Mémoires* que F. Pyat, dans cet article, put admirer en David la même constance républicaine qu'en Chénier.
(4) Entre 1840 et 1846. Chateaubriand y justifie sa brochure *de*

de la guillotine » (1) pour glorifier l'attitude de Chénier sous l'Empire, en l'adjoignant à ceux qui, « debout au « milieu de la foule rampante des peuples et des rois, « osèrent mépriser la victoire et protester contre la ty- « rannie » (2). Chateaubriand, qui justifiait par des citations de l'*Elégie de la Promenade* sa brochure *de Bonaparte et des Bourbons*, pouvait en effet se rappeler, plutôt que l'accident de *Cyrus*, l'audace de l'*Epître à Voltaire* antérieure d'une année au fameux article qui fit supprimer le *Mercure* en 1807 (3). Mais l'ensemble des rapports de Chénier avec Napoléon présente bien des parties en désaccord avec sa légende d'intransigeance républicaine.

Son adhésion au 18 brumaire, assurément, semble avoir été de sa part un manque de clairvoyance plutôt qu'une défection à l'idée de liberté. La violation du Corps législatif et de la Constitution put être admise par lui en brumaire, puisqu'il y avait applaudi en fructidor (4); et son attitude au Tribunat prouva qu'il n'avait pas entendu sacrifier à l'établissement d'un pouvoir plus fort ses principes républicains. Mais après la désillusion qui avait fait de lui un opposant, comment put-il, en 1804, se trouver prêt à accepter le régime impérial, et rêver d'obtenir sous l'Empire des libertés que le Consulat ne lui avait pas données ? Si cette nouvelle illusion fut sincère, elle dénoterait

Bonaparte et des Bourbons (année 1814) contre « le train du jour qui était de magnifier les victoires de Bonaparte ».

(1) C'est ainsi que Chateaubriand appelle Barère dans ses *Mémoires*.

(2) « .. La France ne reniera point les nobles âmes qui réclamèrent contre sa servitude lorsque tout était prosterné, lorsqu'il y avait tant d'avantages à l'être... Honneur donc aux Lafayette, aux de Staël, aux Benjamin Constant, aux Camille Jordan, aux Ducis, aux Lanjuinais, aux Lemercier, aux Chénier, qui, debout .. etc. » (*Mém. d'outre-tombe*)

(3) V. à cette date les *Mém. d'outre-tombe*.

(4) Mme de Staël dans ses *Considérations sur la Rév.* (P. III, chap. XXIV) fait dater du coup d'Etat du 18 fructidor « l'introduction du gouvernement militaire en France ».

de sa part une bien singulière naïveté. Mais Chénier ne demandait peut-être qu'à se laisser aveugler. Après avoir été en quelque sorte le poète officiel de la République, il semblait, avec sa tragédie de *Cyrus*, accompagnée d'un hymne pour le camp de Boulogne (1), se préparer à devenir celui de l'Empire, — comme David, après avoir été le peintre de Marat, le décorateur des fêtes révolutionnaires, se faisait le peintre ordinaire des pompes et des splendeurs impériales (2). Sa poésie, d'ailleurs, ne sut pas changer d'opinion aussi facilement que la peinture de David ; mais il ne sut pas non plus accepter les conséquences de son attitude d'opposant, reprise avec éclat par la publication de l'*Epître à Voltaire* (3) : il ne sut pas être pauvre ; il sacrifia sa fierté à ses besoins d'argent, à son goût pour un cer-

(1) Celui qui figure au t. II des *Œuvres posth.* sous le titre de *Chant maritime*, avec la date du 28 thermidor an XII, 16 août 1805 : — il y a erreur sur l'une ou l'autre des deux indications, et plus probablement sur la seconde (d'autres erreurs de même genre se rencontrent dans cette édition) ; le 28 thermidor an XII était le 16 août 1804 ; Napoléon se trouva à Boulogne à cette date en 1805 comme en 1804 ; mais la fête de 1804 (prestation de serment par les nouveaux membres de la Légion d'honneur) eut un caractère plus solennel. Le *Chant maritime*, daté d'août 1804, aurait ainsi été composé vers le même temps que *Cyrus* (même daté d'août 1805, ce qui est moins vraisemblable, il resterait toujours antérieur à *l'Epître à Voltaire*) ; la mésaventure de *Cyrus* l'aurait fait garder manuscrit, ainsi que la tragédie. — Quant à l'*Hymne à l'armée d'Angleterre* qui figure au t. III des *Œuvres anciennes* avec la date : an XII-1804, il fut peut-être imprimé ou réimprimé alors, mais il se rapporte évidemment à une date assez antérieure (V. ci-dessus, p. 197, n. 6) : Chénier n'aurait plus dit, après 1801, comme dans une des strophes de cet hymne (où Bonaparte même n'est désigné ni directement ni par voie d'allusion) :

La liberté vous luit : les deux mondes adorent
De ce soleil nouveau les rayons bienfaiteurs...

(2) Il peignit le *Couronnement de* 1804 et la *Distribution des aigles*. Il laissa à l'état d'esquisse l'*Intronisation à Notre-Dame* et l'*Entrée à l'Hôtel-de-Ville* (V. ci-dessus, p. 232, n. 3).

(3) Barère semble avoir surtout en vue cette *Epître à Voltaire* lorsqu'il dit (*Mém.*, t. IV) que Chénier, ayant été « républicain au Théâtre-Français, et réacteur à la Convention », « *redevint* ami de la République lorsque Bonaparte rétablit la monarchie ».

tain luxe (1) ; il demanda grâce à l'Empereur, dont il sollicita la générosité, dont il parut accepter les secours pour prix, tout au moins, de son silence (2). Il put faire valoir, il est vrai, les besoins d'une mère dont il avait à ménager la vieillesse (3) ; mais sa mère mourut en 1808 (4), et il se montra cependant de plus en plus disposé à mériter par quelques flatteries la bienveillance de l'Empereur. Dans le discours qu'il prononçait le 3 septembre 1807, au nom de sa classe de l'Institut, sur la tombe du « poète Lebrun » (5), il concluait son rapide éloge du *Pindare français* par celui des « prodiges » du règne, « les derniers et les plus grands que Lebrun eût chantés » ; lorsque, le 27 février 1808, comme président de la même « classe », il vint présenter à l'Empereur, en séance solennelle du conseil d'Etat, une esquisse du rapport qu'il devait faire sur le mouvement littéraire des vingt dernières années, il remplit largement la mesure des flatteries exigées par la mission officielle qu'il avait acceptée (6), il sut garder, à travers les « écueils » (7) qu'elle lui faisait rencontrer,

(1) « Nous ne dissimulerons point, écrit Daunou dans sa *Notice*, qu'il avait contracté dans sa jeunesse un goût pour la magnificence qui, dans l'état de sa fortune, pouvait sembler excessif... » Il est vrai que Daunou ajoute : « La toute-puissance ne s'était pas attendue à trouver dans un ami du luxe une conscience si pure, un caractère si noble, un *désintéressement si austère*... » La légende de M.-J. Chénier était en germe dans ces éloges de Daunou.

(2) « En me résignant désormais, Sire, *à un silence absolu* (écrivait-il à l'Empereur dans sa lettre de 1806, V. ci-dessus, p. 219, n. 2), je vous prie de vouloir bien considérer ma situation... »

(3) « Des devoirs sacrés à remplir envers ma mère.. » (écrivait-il dans la même lettre).

(4) Le 6 novembre (*Notice* de M. Moland sur A. Chénier, p. LXVI.

(5) V. ce discours au t. IV de ses *Œuvres*.

(6) Il faut lire ce discours au *Moniteur* du 28 févr. 1808 : il figura en 1817 et en 1825 (t. III des *Œuvres posth.*) comme *Introduction* au *Tableau de littérature*, mais purgé des flatteries les plus directes qu'il contenait (Chénier lui-même l'avait fait imprimer en brochure en 1808).

(7) Chénier disait dans ce discours même : « Nous les traverserons, Sire (ces assemblées orageuses), en fuyant de nombreux écueils... »

le ton d'un parfait courtisan, il compensa ingénieusement la mention des « assemblées orageuses » où s'était développée l'éloquence politique, par un hommage à « l'âme royale » du souverain qui « en avait rassemblé les débris dans les différents corps de l'Etat » ; — enfin, dans l'une des deux seules pièces de vers (1) qu'il ait publiées après l'*Epître à Voltaire*, son hommage de poète à « la belle action » d'un infirmier français, en 1809, paraissait n'être que le prétexte d'une effusion lyrique en l'honneur de Napoléon :

Aux sons de la trompette épique,
Si je pouvais unir ma voix,
Je célébrerais les exploits
De ce conquérant héroïque
Qui, du Bétis à la Baltique,
Fait, protège et punit les rois ;
J'oserais crayonner l'histoire
Du chef éminent des Français,
Tous ces prodigieux succès
Qu'on voit, et qu'on a peine à croire ;
Et je peindrais son char de gloire... etc.

La période se prolonge sur ce ton, avec complaisance (2) : c'est ainsi que l'auteur de *Cyrus*, redevenu « favorable aux conquérants » (3), semblait vouloir se faire pardonner les témérités de l'*Epître à Voltaire*.

On voudrait oublier ce détail des dernières années de Chénier, lorsqu'on relit, dans des pièces publiées après sa mort, — dans l'*Essai sur la satire* ou dans l'élégie de la *Promenade*, — les tirades où s'exprime l'ar-

(1) L'une et l'autre assez courtes, la *Retraite* (élégie, 1809), et cet *Hommage à une belle action* (décembre 1809).

(2) Et avec un souvenir d'Horace :

« Il faut un Homère aux Achilles,
Et l'Alexandre de nos jours
N'a trouvé que trop de Chériles...

(3) V. ci-dessus, p. 218, n. 2.

dente protestation du républicain pleurant la liberté perdue :

... Il n'est plus de patrie, et la France fut libre :
Des droits et du pouvoir l'imposant équilibre
Par le poids d'un seul homme est désormais rompu.
Le fer a tout conquis, l'or a tout corrompu ;
Aux esclaves de cour la tribune est livrée ;
La flatterie impure, arborant la livrée,
Siège dans le conseil, élit les sénateurs,
Fait les tribuns du peuple et les législateurs ;
Et quand des citoyens l'élite gémissante
Célèbre dans le deuil la République absente,
De scandaleuses voix, que hait la liberté,
Aux jeux républicains chantent la royauté... (1).

Chénier indiquait ainsi, deux ans avant de composer *Cyrus*, les sujets qui se seraient offerts sous le Consulat aux « pinceaux d'un Juvénal » ; et il ajoutait :

Mais, ferme dans ma route et vrai dans mes discours,
Tel je fus, tel je suis, *tel je serai toujours*..
Lorsque la trahison marche sans retenue,
Lorsque la République est partout méconnue,
Dédaignant de flatter ses ennemis puissants,
A son autel désert j'apporte mon encens.
De son auguste nom sanctifiant mes rimes,
Des idoles du jour bravant les heureux crimes,
Je n'abdiquerai point dans des chants imposteurs
L'honneur d'être compté parmi ses fondateurs ;
J'ai vécu, je mourrai fidèle à sa bannière...

Cet idéal inflexibilité républicaine ne fut pour Chénier qu'un rêve de poète. Peut-être, avec son excessive complaisance pour lui-même, n'a-t-il pas senti jusqu'à quel point, dans la réalité, il s'en écarta. Certains témoins ont raconté (2) qu'il était « terrible

(1) *Essai sur la satire* (vers la fin). Ces « jeux républicains » font peut-être allusion à la fête du 14 juillet, toujours célébrée sous le Consulat.
(2) V. l'article de Sainte-Beuve sur Daunou.

et beau » lorsque, arrivant chez Daunou, il parlait avec une verve indignée des palinodies qui le suffoquaient ; mais avait-il le droit d'être sévère ainsi pour les autres ? — D'autres, en tout cas, qui, n'ayant jamais été qu'hommes de lettres, n'étaient pas engagés comme lui par un passé politique de républicain, eurent, en face de celui dont il écrivait (1) :

« Un Corse a des Français dévoré l'héritage ! »

une attitude beaucoup plus digne que la sienne. Lemercier avait refusé de faire dans sa tragédie de *Charlemagne* ce que Chénier consentit à faire avec son *Cyrus* (2) ; Ducis refusait la place de sénateur (3) que Chénier voulut gagner par cet ouvrage, et cependant il aurait eu, plus que Chénier (4), pour la désirer, l'excuse de la pauvreté.

Du moins, dans les derniers mois de sa vie, Chénier trouva-t-il quelques raisons pour louer, selon ses principes de « philosophe », le gouvernement de l'Empereur. — Ce n'était pas seulement dans une pensée républicaine qu'il avait, comme *tribun*, résisté à Bonaparte. En dehors même du Tribunat, il fut de cette opposition philosophique qui avait pour principaux représentants certains membres de l'Institut et qui portait avant tout contre le « rétablissement de la reli-

(1) Dans son Elégie de la *Promenade*.

(2) V. l'article de Labitte sur Lemercier (*Revue des Deux-Mondes*, févr. 1840) et le *Tableau de la litt. de 1800 à 1815* par Merlet. — Lemercier renvoya son brevet de la Légion d'honneur au moment de la proclamation de l'Empire. — Mercier, l'auteur dramatique, collègue de Chénier à la Convention et au Conseil des Cinq-Cents, conserva aussi en face de Bonaparte, après le 18 brumaire, une attitude plus conforme à ses opinions républicaines.

(3) Il était déjà nommé par décret lorsqu'il refusa (V. Merlet, ouvr. cité).

(4) Chénier ayant déjà, lorsqu'il ambitionna l'entrée au Sénat, sa place d'Inspecteur de l'instruction publique. Ducis n'avait que son modique traitement de l'Institut, et une pension de 1200 fr. que lui faisait la Comédie-Française (d'après la *Notice* de Petitot).

gion » (1). Il détesta dans le Premier Consul l'appui qu'il prêtait à l'Eglise et celui qu'en retour il attendait d'elle (2). Il voyait se reformer, menaçante en même temps pour « la raison » et pour la liberté, l'ancienne et odieuse alliance — autrefois signalée par lui (3) — du fanatisme et de la tyrannie. Mais l'esprit voltairien survécut chez lui à la faillite de l'idéal républicain. Il s'accommoda plus aisément de la « tyrannie » militaire lorsqu'il vit humilié par elle le représentant suprême de la « superstition », le successeur encore redoutable des « tyrans sacrés » (4). Le Concordat avait été un de ses principaux griefs contre le Premier Consul : la guerre déclarée au Saint-Siège acheva de l'apaiser envers l'Empereur de 1809 (5). Frédéric II, ami des « philosophes » et « philosophe » lui-même, n'avait jamais eu à ses yeux la figure d'un despote (6) : Napoléon, persécuteur du pape, cessait peut-être de lui paraître un « tyran » (7). Daunou, son ami, venait

(1) V. Mme de Staël, *Dix années d'exil*, P. I, chap. VII.

(2) Cf. ce que dit Mme de Staël (*Considérations sur la Révol.*, P. VI, ch. XI) de la façon dont furent conçus les catéchismes sous l'Empire.

(3) V. sa brochure sur la *Liberté du Théâtre en France* (1789), son rapport à la Convention *sur les fêtes décadaires* (nivôse au III), etc. Cf. les vers de l'*Essai sur la Satire* :

> ... Du fanatisme ardent, les cent têtes se dressent :
> A régner par le glaive il n'a pas renoncé.

(4) Cf. *Henri VIII*, acte IV, sc. II, où Cranmer loue le monarque, au nom de son peuple, « d'avoir des *tyrans sacrés* combattu la puissance ». — La même expression se retrouve dans une tirade de Carlos (*Philippe II*, acte III, sc. V).

(5) C'est en 1809 que les Etats romains furent réunis à l'Empire français (Décret du 17 mai) et que le pape fut enlevé de Rome (6 juillet).

(6) *Il* sourit sur le trône à la liberté même,

disait de lui Chénier dans l'*Epître à Voltaire* ; et il avait dit de lui la même chose en prose, en 1801, dans son *Discours sur le progrès des connaissances en Europe* (prononcé à la distribution des prix des écoles centrales. Cf. ci-dessus, p. 201, n. 3).

(7) Comme il l'appelait dans l'Elégie de *la Promenade* :

> Le tyran dans sa cour remarqua mon absence.

d'écrire, selon les vues de l'Empereur, son *Essai sur la puissance temporelle des papes* : Chénier s'inspira peut-être de cette actualité en méditant alors, s'il ne l'avait déjà conçue antérieurement, une tragédie sur la mort de Conradin (1) ; il put espérer de faire admettre sur la scène un ouvrage par lequel l'humiliation de la papauté en 1810 eût apparu comme un juste retour de ses anciennes usurpations sur les couronnes ; il put songer à renouveler ainsi, dans des conditions plus favorables, la tentative manquée avec *Cyrus*. En tout cas, dans une notice — publiée en 1810 (2) — sur l'*Essai*, encore anonyme, de Daunou, il sembla saisir avec empressement l'occasion de louer selon son cœur un « gouvernement aussi éclairé qu'heureux et ferme », et il écrivit, sur un ton dithyrambique qui contrastait avec la réserve circonspecte observée dans l'ouvrage de Daunou :

Les espérances des ennemis de la raison paraissent déçues : en vain des écrivains périodiques, et autres, nous prêchent depuis dix ans tous les préjugés du treizième siècle...., hypocrites qui rient tout haut, dans leurs sociétés les moins intimes, des capucinades dont ils remplissent leurs écrits. Heureusement ils ne trompent personne, et n'ont d'autres partisans que ceux qui les emploient, dans l'intention de tromper. En attendant, l'intolérance religieuse est détruite. Si la triple tiare se relève un jour, on ne verra plus du moins les couronnes s'abaisser devant elle : *l'éclat de la pourpre romaine a semblé pâlir*. L'inquisition ne souillera plus les plus belles contrées du midi de l'Europe ; le monachisme est à peu près aboli ; des

(1) « Il avait projeté, lit-on dans la *Notice* de Dounau, une tragédie qui aurait eu pour sujet la mort de Conradin. » Chénier, dans son *Charles IX* (acte II) faisait dire par l'Hospital retraçant les « crimes » du Saint-Siège :

> Un enfant, seul espoir de Naple et des Germains,
> Conradin, vers le Ciel levant ses faibles mains,
> Périt sur l'échafaud en demandant son crime,
> Convaincu seulement d'être un roi légitime.

(2) Dans le *Mercure* du 31 mars, du 21 avril et du 2 juin. Les trois articles sont signés M.-J. C. (Ils forment, au t. IV des *Œuvres*, la *Notice sur la puissance temporelle des papes*.)

vœux forcés n'enlèveront plus la jeunesse aux vœux de la nature. Toutes les institutions du moyen âge s'écroulent les unes sur les autres ; malgré quelques obstacles accidentels, l'esprit humain suit sa route ; on peut ajouter qu'il hâte sa course. *Il est appuyé sur la force ; et les plans qu'au siècle philosophique avait osé concevoir le génie des lettres, c'est le génie de la victoire qui maintenant les adopte, les exécute et les agrandit* (1).

Ainsi Voltaire, sous le nom duquel Chénier abritait son opposition en 1805 (2), était, en 1810, réconcilié par lui avec Napoléon. Pour reconnaître dans l'Empire de 1810 le triomphe, — ou tout au moins le progrès persistant de l'esprit philosophique du dix-huitième siècle, — il fallait à Chénier à peu près autant de bonne volonté qu'il lui en avait fallu en 1804 pour se flatter de servir la cause de la liberté (3) en célébrant, par sa tragédie de *Cyrus*, la consécration pontificale donnée au nouvel Empereur (4). Dans ces lignes du *Mercure*, les dernières qu'ait publiées M.-J. Chénier (5), Mme de Staël retrouva-t-elle l'ancien tribun, son ami de 1802, — elle qui gémissait alors même sur l'oppression de toute pensée libre à travers le continent asservi, et qui, pour son livre de *l'Allemagne*, détruit à Paris par la police (6), allait être obligée de chercher, en faisant le tour de l'Europe, un éditeur en Angleterre ?

(1) Ces lignes parurent dans le *Mercure* du 2 juin 1810. — Le 4 août 1810 (cf. ci-dessus, p. 219, n. 4), Chénier s'adressait au duc de Rovigo, ministre de la police, pour réclamer un arriéré de rétribution « comme collaborateur du *Mercure* ».

(2) C'était le temps où il composait l'*Epître à Voltaire* (cf. ci-dessus, p. 218, n. 3).

(3) « Il avait cru la servir par cette démarche (la tragédie de *Cyrus*) », écrit (dans sa *Notice*) Arnault qui, un peu plus bas, parle de *Cyrus* comme d'une « œuvre de complaisance ».

(4) « On crut apercevoir quelques rapports entre le couronnement de Cyrus et la bénédiction pontificale qui venait de consacrer une usurpation funeste », écrivit Daunou dans sa *Notice* (en 1818).

(5) Si nous exceptons le rapport sur le prix de littérature, publié au nom de l'Institut (cf. ci-dessus, p. 223 n. 2).

(6) En septembre 1810 (v. ses *Dix années d'exil*, p. II, ch. I). -

« ... Tu nais, dix-neuvième siècle, pour consommer « l'ouvrage des siècles qui t'ont précédé ! Quels hom- « mes ambitieux de tyrannie ou de servitude t'arrê- « teraient dans ta carrière ? Jeune encore, tu les verras « vieillir et mourir. Ta force est celle de la nature. « Non, la raison publique ne permettra pas qu'avili « dès ta naissance tu sois mutilé par le fer, comme les « eunuques de l'Orient... » Voilà ce qu'écrivait Ché- nier en 1801, dans un discours « pour la distribution des prix des Ecoles centrales », après avoir retracé à travers le dix-huitième siècle le progrès de la Rai- son philosophique aboutissant à la Révolution ; et ce passage était de ceux sans doute qu'il dut suppri- mer à la lecture, mais qu'il rétablit à l'impression (1). — Il se vantait encore, plus tard, dans des vers qu'il laissa inédits (2), de « ne vouloir honorer d'autre conquérant que les héros de la raison » : jugea-t-il qu'il pouvait être adroit de ranger parmi eux Napo- léon ? Dans son *Tableau de littérature* (3), après avoir pris prétexte de certains livres — « dignes du quin- zième siècle » (4) — pour démontrer l'avantage que

C'est en 1812 qu'elle quitta Coppet pour aller, par l'Autriche et la Russie, en Suède, et de là en Angleterre. — « Quel gouvernement continental eût alors pu laisser publier un livre interdit par l'Empereur ? » dit-elle, dans ses *Dix années d'exil* (p. II, chap. II). Cf. *ibid.*, p. I, ch. XIII, où Napoléon est représenté comme devenu « maître de toutes les gazettes du continent européen ».

(1) Cf. ci-dessus, p. 201, n. 3.

(2) V. au t. II des *Œuvres posth.* son *Discours sur la question* : « *Si l'erreur est utile aux hommes* » (une allusion au « Castillan vaincu » semblerait le dater de 1808 ou 1809). Chénier, après avoir opposé le « héros de la raison, victorieux sans armes », au « héros qui sert les imposteurs », dit du premier :

C'est le seul conquérant que je veuille honorer.

(3) Ecrit de 1808 à 1810. Le passage le plus vif contre les théories de Bonald ne fut pas imprimé en 1817 dans la première édition du *Tableau de littérature* : il fut rétabli en 1825 dans la réimpression de cet ouvrage au t. III des *Œuvres posth.*

(4) « ... Puisqu'on a fait, à la fin du XVIIIe siècle, des livres dignes

devaient trouver les gouvernements à garantir « l'indépendance des opinions », il affectait d'opposer à « l'esprit de la nation » comme « au *caractère généreux du héros qui la gouvernait* (1) » les théories du « pouvoir civil et religieux » selon M. de Bonald. L'Empereur avait eu précédemment pour tactique de se faire accepter des anciens révolutionnaires comme une garantie contre le retour des Bourbons (2) : il ne pouvait lui déplaire de se laisser invoquer par les « philosophes » comme un recours contre les insolences de l'école théocratique.

Chénier, déjà, semblait vouloir ignorer la protection à la fois accordée et demandée par Bonaparte aux « vieux préjugés » (3), lorsque, dans son rapport lu devant l'Empereur le 27 février 1808 (4), il accusait « les ennemis de toute lumière » de vouloir nuire à la splendeur du règne ; et il pouvait ainsi encadrer dans le tissu de sa péroraison louangeuse cette période où se mêlaient habilement les diverses nuances d'une pensée très délicate à exprimer : «... Et si *l'esprit de parti*, « décoré, dans les temps de troubles, du nom d'opinion « publique, avait autrefois donné de fausses directions « aux idées les plus généreuses (5), si *ce même esprit*,

du xve... ». — La *Théorie du pouvoir civil et religieux* avait paru en 1796 ; la *Législation primitive*, en 1802.

(1) Chénier ajoutait : « ... aux constitutions qui nous régissent, à la liberté religieuse que nous assure le Concordat... »

(2) Cf. ci-dessus, p. 212, n. 5.

(3) V. le *Discours sur la question : « Si l'erreur est utile aux hommes »* :

Malheur donc au héros qui sert les imposteurs,
Et des vieux préjugés se fait des protecteurs..., etc.

(4) V. ce rapport au *Moniteur* (cf. ci-dessus, p. 235, n. 6).

(5) La même idée était exprimée plus nettement dans le Discours pour la distribution des prix des Ecoles centrales en 1801 (v. ci-dessus, p. 201, n. 3) : .. « L'histoire dira quelle puissance déchaîna ces tempêtes sanglantes (au temps de la Convention), elle examinera s'il faut imputer à la philosophie la proscription des philosophes, à la liberté le massacre de ses plus intrépides soutiens... »

« non moins funeste en agissant d'une autre manière « et par d'autres hommes, *avait, depuis, arrêté l'essor* « *des talents et paralysé la pensée*, il nous resterait une « espérance qui ne serait point déçue. Vous régnez, « Sire... » — En limitant cette « espérance » à « l'art « d'écrire », il semblait faire son deuil de la liberté pour la *pensée*, mais il étouffait sous l'ampleur des flatteries tout ce que ses phrases pouvaient sous-entendre de regrets pour l'*idéologie* proscrite (1) : « Vous régnez, « Sire, et vous protégez, vous protégerez encore, ce qui « fait les littérateurs, *l'art d'écrire*... Il présente en « première ligne ce qui touche de plus près les hom- « mes mémorables, l'histoire qui raconte les grandes « actions, l'éloquence qui les célèbre, et la poésie qui « les chante. Il refleurira sous vos auspices ; il sera « guidé par vous en des routes certaines ; autour de « vous brilleront encore les talents ranimés à votre « voix ; le génie naîtra lui-même *appelé par le génie* ; « et tous les genres de gloire appartiendront au siècle « de Votre Majesté. »

Et Chénier relisait ou écrivait peut-être, vers le même temps, son *Discours* en vers sur « les entraves données à la littérature », aggravées pour lui de l'ironie des encouragements officiels :

Des lettres, qui jadis ont fait notre grandeur,
Vous voulez, dites-vous, ranimer la splendeur...

. . . .

(1) En 1801, dans une note à son *Discours pour la distribution des prix des Ecoles centrales*, Chénier plaidait ouvertement la cause de l'*idéologie* : « Depuis quelque temps, écrivait-il, il paraît convenu de déclamer contre les métaphysiciens, contre l'idéologie, même quand il s'agit de tout autre chose .. Cela n'est pas bien. D'abord il faut se persuader que les libelles déshonorent à la fois ceux qui les font et *ceux qui les commandent*. Quant à l'idéologie, c'est la science de Locke et de Condillac .., etc. »

Ne dites point : « courez », en fermant la barrière ;
Le talent ne sait pas rétrécir sa carrière :
Vous n'en ferez jamais qu'un esclave indompté ;
Sa force est *la Raison*, son cri *la Liberté* !

La liberté, en effet, que Chénier se consola le moins d'avoir perdue, ce fut peut-être, pour lui-même, la liberté « d'avoir du talent » (1). Il l'avait conquise sur l'ancien régime grâce à la Révolution ; il négligea d'en profiter, à travers la continuité de ses fonctions législatives, alors que, pour lui du moins, elle eût été entière (2) ; et si elle lui fut ensuite refusée en même temps que la liberté de la tribune, c'est parce que, se trouvant engagé, comme auteur dramatique même, par une série de pièces toutes pénétrées d'intentions philosophiques et d'allusions politiques, il lui fut trop difficile de concilier pour la scène (3), avec quelque respect de son ancien rôle, des inspirations plus agréables au pouvoir nouveau.

(1) V. ci-dessus, p. 186, la citation de son rapport du 7 vendém. an III.
(2) Depuis l'an III jusqu'au 18 brumaire.
(3) Comme il l'essaya avec son *Cyrus*.

DEUXIÈME PARTIE

EXAMEN CRITIQUE DES TRAGÉDIES DE M.-J. CHÉNIER

CHAPITRE I. — La tragédie au dix-huitième siècle et les intentions novatrices de M.-J. Chénier.
II. — Du genre de nouveauté auquel prétendit la tragédie de *Charles IX*.
III. — Le système de tragédie adopté par « l'auteur de *Charles IX* ».
IV. — La tragédie inclinée vers le *drame* avec *Calas* et *Fénelon*.
V. — Les essais d'innovation de M.-J. Chénier dans ses tragédies romaines.
VI. — M.-J. Chénier et Alfieri.
VII. — Un emprunt de M.-J. Chénier au théâtre de Métastase.
VIII. — M.-J. Chénier et l'imitation nouvelle du théâtre allemand.
IX. — M.-J. Chénier et les « modèles » du théâtre grec.
X. — Le chef-d'œuvre dramatique de M.-J. Chénier.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I[er]

LA TRAGÉDIE AU XVIII[e] SIÈCLE ET LES INTENTIONS NOVATRICES DE M.-J. CHÉNIER.

§ I. Comment M.-J. Chénier parlait de ses tragédies en 1793. — § II. Les essais d'innovation dans la tragédie à travers le XVIII[e] siècle. — § III. En quel sens M.-J. Chénier voulut être de « l'école de Voltaire ».

I

En suivant les tragédies de Joseph Chénier à travers les circonstances où elles se produisirent, nous en avons apprécié le sens relativement aux opinions politiques de leur auteur : nous devons maintenant les étudier dans leurs rapports avec le *moment littéraire* où elles furent composées.

Elles sont, en général, moins intéressantes sous ce second aspect que sous le premier. Elles furent vivantes surtout par les passions politiques auxquelles répondit leur inspiration. Comme œuvres littéraires, elles devinrent assez vite — ainsi que Jules Janin qualifia en 1843 (1) la dernière et aussi la meilleure d'entre elles, — de « tout à fait vieilles tragédies ». — Pourtant, Joseph Chénier s'était flatté d'avoir su, comme auteur

(1) Dans son feuilleton sur *Tibère*. V. ci-dessus p. 230.

dramatique, « concevoir et exécuter des choses nouvelles (1) ». Ce n'était pas seulement par le civisme de ses intentions qu'il avait prétendu se distinguer de ses devanciers. Dans le *discours* qui fut, en 1793, la préface de sa tragédie de *Fénelon*, il écrivait :

« Le théâtre, cette brillante et instructive partie de notre « littérature, doit non pas seulement suivre la marche de « l'esprit national, mais en déterminer les progrès, et se régé- « nérer entièrement comme tous les autres établissements « publics. Pénétré de son importance, j'ai tâché de donner à « mes différents ouvrages dramatiques un but politique et « moral. *A ne les considérer que du côté de l'art*, j'ai voulu les « varier entre eux ; j'ai voulu encore *leur donner en général des* « *traits qui leur soient propres, une physionomie qui les distingue* « *de toutes les tragédies connues. J'ai hasardé sur la scène des* « *choses qui n'avaient jamais été tentées.* Les applaudissements « publics en ont consacré un assez grand nombre dans « *Henri VIII*, dans *Caius Gracchus* et dans *Calas*... (2). »

Il n'était plus seulement question, dans ces phrases, du genre de hardiesse dont Chénier se faisait honneur en écrivant à propos de son *Charles IX* (3) : « J'ai conçu, « j'ai exécuté, avant la Révolution, une tragédie que « la Révolution seule pouvait faire représenter... » Et nous pourrons voir que cette illusion d'originalité ne doit pas être attribuée seulement à la vanité d'un poète chez lequel s'exagérait l'amour-propre ordinaire aux auteurs ; nous essaierons d'indiquer sous quels aspects ses tragédies purent avoir, à l'époque où elles

(1) Nous citons ces mots, comme les phrases qui suivent, d'après la Préface de *Fénelon*, édition de 1793 (*Bibl. nationale*). Ce morceau ne se retrouve pas dans les *Réflexions sur la trag. de « Fénelon »*, datées de 1797, au t. IV des *Œuvres compl.*, mais un passage antérieur, conservé dans ces *Réflexions* (v. ci-dessous, p. 260), se rapporte à la même idée.

(2) Ces trois pièces furent imprimées en 1793 (v. ci-dessus p. 111, n. 1) aussitôt après *Fénelon*, dont nous citons la préface.

(3) Dans l'*Epître dédicatoire* « à la Nation ».

parurent, l'apparence, au moins, de quelque nouveauté ; nous reconnaîtrons ainsi, à travers ces pièces dont l'auteur ne se montra révolutionnaire que dans le domaine politique, les divers courants qui acheminaient dès lors la littérature dramatique vers une plus éclatante « régénération ».

II

La tragédie, en effet, avait traversé le dix-huitième siècle avec d'incessantes velléités de rénovation. Les théories de Diderot ne touchaient pas directement à la tragédie, puisqu'elles se bornaient à réclamer, entre elle et la comédie, la constitution d'un genre, ou plutôt de divers genres intermédiaires (1) ; et les apostrophes de Mercier contre « les murailles qui séparaient les genres » (2) restèrent sans écho en 1773 ; mais Voltaire, dans la tragédie même, avait appliqué sans cesse à des tentatives nouvelles son souple et mobile génie ; il avait pris, dans ses pièces, bien des initiatives dont ses préfaces, assez souvent, dépassaient encore la hardiesse. — Il ne faut guère chercher de cohésion entre toutes les idées que successivement il indiqua. Grimm, assez justement, disait de ces préfaces : « Ce « sont de petites poétiques dont les principes sont ajus- « tés à la justification du poème qui suit : ces principes « se détruisent donc souvent les uns les autres, et en « vain y chercherait-on une liaison commune (3) ». La divergence même des théories prouve la diversité des

(1) V. la théorie des genres exposée par Diderot dans son *Traité de la poésie dramatique* et ses *Entretiens sur « le Fils naturel »*.
(2) Dans une note au chap. VIII de son *Nouvel Essai sur l'art dramatique* : « Tombez ! tombez ! murailles qui séparez les genres ! »
(3) V. la *Corresp.* de Grimm, juillet 1760.

innovations qu'il risqua : il chercha le nouveau pour sa nouveauté même, et dans bien des sens différents (1).

Il fit servir le théâtre à sa propagande de « philosophe » ; mais il fut loin de sacrifier l'intérêt dramatique de ses pièces au sens philosophique qu'il voulut souvent leur donner. Si la thèse apparaît fâcheusement dans les dernières, surtout, qu'il ait écrites, c'est que sa veine épuisée fut impuissante à en vivifier le développement. L'esprit philosophique, dans la tragédie du dix-huitième siècle, ne s'exprima pas toujours par de froides sentences : l'auteur d'*Alzire* fonda sur l'idée de la « tolérance » des situations d'un pathétique nouveau.

En même temps qu'il l'ouvrait ainsi à l'expression de sentiments plus variés, Voltaire entraînait la tragédie dans des pays, dans des époques de l'histoire où elle ne s'aventurait guère avant lui. La Palestine au temps des croisades, l'Amérique espagnole du XVIe siècle, l'Arabie de Mahomet, la Chine soumise à Gengis-Khan, lui fournissaient tour à tour le cadre renouvelé de ses sujets. — Dans cette promenade à travers les siècles et les nations, Voltaire rencontra la France plus d'une fois. Avec *Zaïre*, avec *Adélaïde du Guesclin*, avec *Tancrède*, il fut le premier (2) à faire entendre des noms français, à faire paraître des personnages français, sur la scène : il précéda ainsi, dans l'essai de la tragédie nationale (3),

(1) V. d'ailleurs, sur le théâtre de Voltaire, la thèse de M. Lion (1896).

(2) V. sa lettre à M. de Cideville, du 29 mai 1732, et l'*Epître dédicatoire de Zaïre*. — Le choix de sujets empruntés à d'autres pays de l'Europe moderne (un *Gustave Wasa* de Piron, 1733, un *Warwick* et un *Gustave Wasa* de La Harpe, 1763-66, un *Cromwell* de Duclairon, 1764, un *Guillaume Tell* de Lemierre, 1767, etc.), n'eut de réellement nouveau que sa fréquence — puisque sous Louis XIV même on avait eu *Bajazet* et le *Comte d'Essex*.

(3) La *Tragédie historique* en 5 actes et en prose (imprimée en 1747 et réimprimée en 1768) où le président Hénault, aventuré par un zèle d'historien dans une prétendue imitation de Shakspeare (v. sa

l'auteur applaudi du *Siège de Calais*. De Belloy, d'ailleurs, n'eut pas beaucoup d'émules dans la voie où il se maintenait avec *Gaston et Bayard* (1) : La Harpe n'y trouva que l'insuccès de son *Pharamond* (2); une tragédie ou le colonel de Guibert (3) faisait figurer Bayard encore avec le connétable de Bourbon ne fut jamais jouée que devant la cour (4) ; et la censure écartait de la scène, vers 1770, une « tragédie en prose » (5) de Sedaine, *Maillard ou Paris sauvé*, qui aurait eu le tort de représenter des Français révoltés contre leur roi. Mais la Comédie-Française joua, sous le règne de Louis XVI, des « drames héroïques » illustrant d'une prose assez boursouflée le « siège de Saint-Jean-de-Losne » ou « les amours de Bayard (6) ». A propos d'un certain du Rozoy (7), qui produisait sur la scène de la Comédie-Italienne, devenue celle de l'Opéra-Comique, la *Bataille d'Ivry* et la *Réduction de*

Préface), avait voulu faire tenir un tableau du règne de François II, n'était pas présentée par son auteur comme une véritable œuvre de théâtre : cette composition touffue, languissante et froide, n'offrait rien en effet qui ressemblât à une action dramatique.

(1) Il le constatait dans la préface de *Gaston et Bayard* (joué en 1771) : «... depuis cinq années, personne n'a mis sur la scène un sujet vraiment français... »

(2) 1er représentation, 14 août 1765. Celle du *Siège de Calais* s'était donnée le 13 février (1765).

(3) 1743-90. Elu à l'Académie française en 1785.

(4) En août 1775 (cf. ci-dessus p. 79, n. 4).

(5) Des gens de lettres, et des acteurs comme Lekain, affectèrent de se scandaliser de cette audace littéraire ; mais la pièce, présentée à la Comédie-Française, y eût été probablement jouée, sans l'opposition de la police (cf. Grimm, nov. 1770 et déc. 1788). Sedaine la fit imprimer en 1788.

(6) Le *Siège de Saint-Jean-de-Losne* par d'Ussieux (21 août 1780). « C'est, dit la *Corresp.* de Grimm, une tragédie qui, pour être en prose, n'est ni plus naturelle ni plus vraie... » *Les Amours de Bayard*, par Monvel, 3 actes (24 août 1786)

(7) Auteur aussi d'un *Siège de Mézières*, « comédie lyrique », dont Bayard était le héros (cf. Grimm, janvier 1775). La *Corresp.* de Grimm, en juillet 1781, le dit « célèbre par le louable projet qu'il conçut il y a quelques années de mettre l'histoire de France en opéras-comiques... ».

Paris par Henri IV (1), La Harpe, en 1775 (2), s'amusait à prévoir le jour où l'on mettrait « la Saint-Barthélemy en ariettes » : la Saint-Barthélemy attendit, pour être portée au théâtre, l'auteur — moins plaisant — de *Charles IX*.

En poussant la tragédie à étendre le champ ordinaire de ses sujets, Voltaire avait essayé aussi de la renouveler dans son allure même. — Avant lui, La Motte se plaignait déjà qu'il n'y eût pas assez d'*action* dans les pièces françaises, qu'elles fussent toutes en dialogue et en récit, et réclamait pour la tragédie « de ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle ». Voltaire reprend ces idées de La Motte (3), et les met en pratique. Il demande, surtout après *Sémiramis* (4), la suppression des banquettes qui, encombrant la scène, rendaient à peu près impossible toute « action théâtrale » d'un grand effet ; il trace le plan de *Tancrède* en apprenant que le Théâtre de Paris, affranchi de cette gêne, « devient un vrai spectacle » (5) ; et il compose *Olympie* pour profiter plus largement encore de cette heureuse transformation (6). D'autres auteurs exagérèrent le mouvement de l'action en un système « d'inci-

(1) La *Bataille d'Ivry* (1774) fut reprise en 1789 : la *Réduction de Paris par Henri IV*, jouée à la Com.-Ital. (avec ariettes) en 1775, passa en 1780 (25 nov.) à la Comédie-Française. (Cf. Grimm, déc. 1780.)

(2) V. sa *Corresp. littéraire*, lettre XXXII : «... On commence à croire que nous aurons incessamment la Saint-Barthélemy en ariettes... »

(3) V. le *Discours sur la Tragédie* (en tête du *Brutus*) adressé à lord Bolingbroke : « Vos pièces les plus irrégulières ont un grand mérite, celui de l'*action*... Nous avons en France des tragédies estimées qui sont plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement..., etc. ».

(4) V. la *Dissertation sur la Tragédie* (en tête de *Sémiramis*) et l'*Epître dédicatoire de l'Ecossaise* (1760) au comte de Lauraguais.

(5) V. l'*Epître dédicatoire* de *Tancrède* à Mme de Pompadour : « Je la crayonnai (cette tragédie) dès que je sus que le Théâtre de Paris était changé..., etc. ».

(6) « Toute la pièce (*Olympie*) est un *tableau* continuel », écrit Voltaire à Damilaville, 4 avril 1762. Et Voltaire suivit encore dans d'autres

dents, de tableaux, de coups de théâtre » accumulés (1); c'est dans ce goût que de Belloy fit sa *Zelmire* (2); et quand il eut rencontré dans une autre voie un autre grand succès, il combina les deux genres si bien accueillis (3), celui de *Zelmire* et celui du *Siège de Calais*, — la tragédie à « coups de théâtre » et la tragédie patriotique, — en une nouvelle pièce qui fut *Gaston et Bayard* (4). Il allia encore, dans *Gabrielle de Vergy* (5), l'intérêt d'un cadre national aux complications d'intrigue les plus ténébreuses et à la recherche des effets de terreur les plus violents. Voltaire renia cette application à outrance de quelques-unes de ses idées : il avait autrefois demandé pour la tragédie moins de timidité dans les effets (6) ; mais, au temps où *Gabrielle de Vergy* était représentée à Paris, il parlait avec ironie, dans une lettre à d'Argental (7), des « soupers où l'on mange des cœurs avec une sauce de sang ».

Le même revirement se fit dans son opinion sur Shakspeare. Il avait le premier fait connaître à la France la littérature anglaise (8) : c'est le théâtre de

pièces, notamment dans *les Scythes* et dans *Agathocle*, son goût pour les « spectacles pompeux ».

(1) V. la préface de *Zelmire*. Cf. Diderot (1er *Entretien sur le Fils naturel*) expliquant la préférence qu'il donne aux « tableaux » sur les « coups de théâtre ».

(2) Cf. Grimm, juin et déc. 1764 : « Le goût d'entasser événement sur événement, de montrer des tombeaux et des poignards, etc..., se répand de plus en plus parmi nos auteurs dramatiques... »; et le *Lycée* de la Harpe.

(3) Sur le succès de *Zelmire* en 1762, v. Grimm et La Harpe. On eut dans le même genre l'*Eponine* de Chabanon (1762), l'*Artaxerce* de Lemierre (1766), l'*Amélise* de Ducis (1768), etc. — De Belloy lui-même, dans la préface de son *Siège de Calais*, oppose la simplicité du plan de cette pièce à la complication de celui de *Zelmire*.

(4) 1re représentation le 24 avril 1771.

(5) Représentée d'abord à Rouen, puis à Paris (juillet 1777) après la mort de l'auteur.

(6) V. le *Discours sur la Tragédie* (en tête de *Brutus*).

(7) Du 20 septembre 1777.

(8) Cf. Grimm, mars 1773: « C'est M. de Voltaire qui le premier fit connaître à la France la philosophie et la littérature anglaises... »

Shakspeare qui lui avait inspiré, avec *Zaïre*, sa première tentative dans le sens de la tragédie nationale (1) ; c'est par une discrète imitation du dramaturge anglais qu'il essayait de mettre dans la tragédie française plus d'action, plus de mouvement, plus de spectacle (2) ; mais il finit par trouver que ses contemporains prenaient goût, plus qu'il ne convenait, aux *monstrueuses extravagances* (3) de Shakspeare, et il protesta contre l'engouement qui se déclarait en faveur de ce *barbare de génie* (4). Shakspeare avait dès lors, à côté d'adversaires systématiques, des partisans, des défenseurs passionnés (5). Entre les deux camps intervenaient les sages qui, tout en admirant l'auteur anglais, le trouvaient difficile et dangereux à imiter (6). Ducis, cependant, se faisait une sorte de domaine propre de l'adaptation à la scène française des drames shakspeariens. Voltaire s'était borné à en transposer quelques-uns sous une forme toute nouvelle, tirant d'*Othello* la conception de *Zaïre*, et d'*Hamlet* l'idée de

(1) « C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume... » (Epître dédicatoire de *Zaïre*.)

(2) Cf. le *Discours sur la tragédie* (en tête du *Brutus*) — et les observations sur *Jules César* (édit. Garnier, t. VII) : « J'ai toujours pensé qu'un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et de Madrid, avec la sagesse, l'élégance, la noblesse, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait. »

(3) De telles expressions reviennent souvent chez Voltaire à propos de Shakspeare ; par ex. *Essai sur la poésie épique* (1728-32) : « Ces pièces (de Shakspeare) sont des monstres en tragédie... Imaginez ce que vous pourrez de plus monstrueux et de plus absurde : vous le trouverez dans Shakspeare..., etc. »

(4) « Grand génie dans un siècle grossier », dit de lui Voltaire (Notes à sa traduction de *J. César*) ; mais il regrette (*Essai sur les mœurs*, t. XII de l'édit. Garnier, p. 246) « qu'il y ait dans ses œuvres beaucoup plus de barbarie que de génie ».

(5) Letourneur et Cathuélan, les traducteurs de Shakspeare, et avec eux Rutlidge, Mercier, Cubière, Restif de la Bretonne (v. Palissot, *Mémoires littéraires*, 1788, art. Mercier).

(6) Telle est l'opinion exprimée dans la *Corresp.* de Grimm (1772-73).

Sémiramis. Ducis les imita de plus près : il ne les modifia plus (1) que dans la mesure nécessaire pour les plier aux règles et aux bienséances de la tragédie classique, pour les faire accepter, aussi, d'un public encore rebelle à certaines hardiesses. La Harpe (2) analysait, en 1783, à propos du grand succès de son *Roi Lear*, les causes de la corruption du goût public, et constatait avec satisfaction, l'année suivante, l'accueil plus froid fait à son *Macbeth*.

C'est le théâtre anglais qui avait inspiré d'abord à Voltaire sa manière de traiter certains sujets romains. « La tragédie de *Brutus* est née en Angleterre », écrivait-il à lord Bolingbroke (3) ; c'est « dans le goût anglais » qu'il prétendit composer *la Mort de César* (4), atteignant cette fois à la pureté du « genre politique » qu'altérait encore, dans *Brutus*, le mélange d'une intrigue d'amour. Il eut en vue le même « genre » en écrivant *Rome sauvée* (5) ; le *Coriolan*, la *Virginie* de La Harpe (6) en procédèrent dans la suite. Et, en de telles pièces qui n'obtinrent généralement au théâtre que des succès d'estime, l'inspiration venue de certains drames anglais put s'accorder vaguement avec la pensée, qu'eut aussi Voltaire, de ramener la scène française vers la sévère grandeur de la tragédie antique (7).

(1) Du moins à partir de son *Roi Lear* (1783). — *Roméo et Juliette* (1772) et surtout *Hamlet* (1769) s'écartaient davantage du modèle anglais ; Petitot, dans la Notice sur Ducis de son *Répertoire du Théâtre-Français* (1803), disait qu'en traitant le sujet d'*Hamlet*, Ducis avait mis dans sa pièce moins de hardiesse que Voltaire dans *Sémiramis*.

(2) V. sa *Corresp. littéraire*, lettres CLXXXI et CC.

(3) *Discours sur la Tragédie* (en tête du *Brutus*).

(4) V. sa *Préface* de *la Mort de César*, en 1736.

(5) V. la préface de cette pièce (1753).

(6) 1784 et 1786.

(7) « Dans la persuasion qu'il était appelé à ramener sur la scène cette simplicité et cette sévérité antiques qu'il regardait comme essentielles à la tragédie, il blâmait ses devanciers de s'en être quelquefois écartés... » Cette remarque de Schlegel (*Cours de litt. dram.*, 1809, 10e

L'auteur de *Mérope* donna lui-même l'exemple de traiter « dans le goût antique » (1) certains sujets du théâtre grec. A l'*Electre* de Crébillon, gâtée par une double intrigue d'amour, il opposa un *Oreste* où il prétendait conserver la « simplicité » des tragiques d'Athènes (2). Guimond de la Touche dans son *Iphigénie en Tauride*, Lemierre dans son *Hypermnestre* et son *Idoménée* (3), eurent le même genre de mérite aux yeux de leurs contemporains (4). Les tragédies à « coups de théâtre » et les pièces imitées de Shakspeare partageaient la faveur du public avec ces tentatives de retour vers les modèles antiques. L'*Iphigénie* de Guimond eut le plus vif succès (5), cinq ans avant la *Zelmire* de De Belloy ; et La Harpe, à propos de son *Philoctète* (6) qui suivait à peu près exactement le texte grec (7), s'enorgueillit d'avoir osé offrir une pure imitation de Sophocle à un public qui venait d'applaudir le *Roi Lear* de Ducis (8).

leçon, trad. Necker de Saussure) ne peut évidemment s'appliquer qu'à certains moments de la carrière dramatique de Voltaire.

(1) V. l'*Epître dédic.* de son *Oreste* à la duchesse du Maine (1750).

(2) « Je me suis imposé surtout la loi de ne pas m'écarter de cette simplicité tant recommandée par les Grecs, et si difficile à saisir... » (*Epître dédic.* d'*Oreste*). — Voltaire, en effet, n'était guère parvenu, dans son *Oreste*, à la saisir.

(3) 1757, 1758 et 1764 (dates des trois pièces).

(4) V. Grimm à propos de ces pièces [avril 1757 — octobre 1758 — juin 1761 — mars 1764] ; La Harpe, dans son *Lycée* (à propos de Guimond de la Touche) et dans sa *Correspondance littéraire* (à propos de l'*Azémire* de M.-J. Chénier). — Grimm, d'ailleurs, reprochait à Lemierre de n'avoir su conserver des Grecs que la simplicité de l'action, mais non le naturel des mœurs et la couleur du style.

(5) Un « succès prodigieux », écrit *Grimm* (avril 1757).

(6) Imprimé en 1781, représenté en 1783.

(7) V. dans sa préface le détail des modifications qu'il y a apportées dans sa traduction (où les chœurs, du reste, sont supprimés).

(8) V. sa *Corresp. littéraire*, lettre cxc.

III

Telles étaient, — procédant toutes plus ou moins directement de Voltaire, — les voies diverses que suivaient les auteurs tragiques les plus en vue dans l'époque antérieure à Joseph Chénier. Et les premiers essais de celui-ci manifestèrent dans plusieurs d'entre elles les prétentions littéraires de sa vingtième année. Les trois tragédies présentées par lui, avant *Azémire* même, aux Comédiens français et dont aucune ne parut jamais au théâtre, étaient, avec une *Henriette d'Aquitaine* qui se rattachait sans doute à la filiation d'*Adélaïde du Guesclin*, un sujet romain, *Brutus et Cassius*, dont l'idée semblait dériver d'une lecture de Shakspeare (1), et un *Œdipe mourant*, composé probablement dans un esprit d'émulation avec le *Philoctète* tout récent de La Harpe (2). Mais l'auteur de *Charles IX* ne borna pas son ambition à prolonger à travers une génération nouvelle la descendance de Voltaire. Il se rangeait, sans doute, à la suite de l'auteur de *Mahomet* (3), en conservant à la tragédie « le caractère philosophique que ce grand homme lui avait imprimé » (4) ; et, en un temps où il venait de répondre par son *Epître à Voltaire* aux détracteurs de « la philosophie », il dut se trouver ho-

(1) V. ci-dessous chap. V, § I-II.

(2) Nous en indiquerons plus loin (chap. IX) le rapport avec l'*Œdipe chez Admète* de Ducis (1778). — Les deux dernières de ces trois pièces ont été imprimées dans les *Œuvres posthumes* ; la première (*Henriette d'Aquitaine*) n'a pas été conservée (v. ci-dessus p. 17 et 228). Les trois pièces avaient été *présentées* entre le 19 mai 1784 et le 23 janv. 1785 ; *Azémire* le fut en avril 1786.

(3) C'est une des tragédies de Voltaire dont Chénier a parlé avec le plus d'éloges ; il en a même laissé une analyse. (V. au t. III de ses *Œuvres posthumes*).

(4) Expressions de Chénier dans son *Tableau de littérature* (1809, chap. sur la tragédie) ; l'idée est indiquée déjà dans le *Discours sur Charles IX*.

noré d'être loué par Palissot (1) comme « le plus digne élève de Voltaire » (2); mais, lorsqu'il justifiait, dans sa préface de 1793, les nouveautés « hasardées (3) » dans sa tragédie de *Fénelon*, il croyait défendre sa propre cause en s'élevant contre « des hommes qui, condam-« nés au rôle d'imitateurs par l'impuissance d'imaginer, « avaient eu la précaution ridicule de tracer un cercle « au génie, et lui avaient crié dans les académies, dans « les lycées, dans les journaux : *N'invente pas, puisque « Corneille, Racine, Voltaire ont inventé ; chacun de ces « hommes illustres s'est frayé des routes nouvelles : donc il « n'en faut plus ouvrir*... (4). »

L'imitation de Voltaire fut, en tout cas, le point de départ de Joseph Chénier. La première tragédie que le public connut de lui (5), *Azémire*, ne le faisait point apparaître encore comme un adepte de la tragédie philosophique ; mais Voltaire même lui avait servi de modèle pour exprimer dans les rôles de d'Amboise et de Turenne la sincérité de la foi chrétienne et l'ardeur des croisés (6). Ce n'était sans doute point par hasard

(1) Dans ses *Mémoires littéraires*, complétés pour l'édition de ses *Œuvres complètes* (1809).

(2) Tandis que, selon Palissot, « Lemierre, de Belloy, La Harpe, n'avaient été en quelque sorte que la monnaie de Voltaire ; — Ducis (ajoutait Palissot) avait eu plus de génie, mais il avait eu le tort des trop s'attacher à l'imitation de Shakspeare ».

(3) V. le passage cité ci-dessus p. 250.

(4) Passage conservé dans les *Réflexions sur la tragédie de Fénelon* (1797) (V. ci-dessus, p. 250, n. 1).

(5) Il ne faut sans doute pas prendre à la lettre la phrase de La Harpe (dans sa *Corresp. litt.*) annonçant l'auteur d'*Edgar* comme un jeune homme qui faisait profession du plus grand mépris « pour *Voltaire* et Racine »: La Harpe lui-même, vers l'époque de ses débuts, se plaignait de la malveillance qui l'accusait « de mépriser Racine et M. de Voltaire », alors qu'il « lisait continuellement » ces deux poètes (V. ses *Réflexions utiles* imprimées en 1764 à la suite de sa tragédie de *Timoléon*.)

(6) V. pour le rôle de d'Amboise la scène II du IIIe acte d'*Azémire* : — plus loin Turenne exprime à son tour des sentiments semblables : il dit à Azémire (IV, VII) :

> Ne me retenez plus Dieu, m'appelle et me guide;
> Dieu m'attend...

que Chénier, ou les acteurs ses interprètes, parurent compter, pour applaudir *Azémire*, sur un public attiré par l'annonce de *Zaïre* (1). *Azémire* était, comme *Zaïre*, une tragédie d'amour dans le cadre héroïque des croisades ; elle offrait de même l'intérêt de quelques noms célèbres de l'histoire nationale, avec ce type du « chevalier français » que Voltaire avait fait agréer sur la scène dans le rôle de Nérestan (2). A travers ces ressouvenirs évidents de Voltaire, le jeune auteur d'*Azémire* semblait traduire un idéal de passion selon son propre rêve, comme son frère André exprimait le sien en des *Elégies* imitées de Properce et de Tibulle. Une même naïveté d'âme, un même air d'extrême jeunesse, caractérise les deux amants de sa tragédie, avec une « sensibilité » (3) qui semble être la marque de l'époque où Joseph Chénier atteignait ses vingt ans. L'inspiration du XVIIIe siècle galant, gracieux

et au Ve acte (sc. II), on l'entend dire :

> D'un regard de courroux si Dieu voit mes combats...
> Non : Turenne, ô mon Dieu, ne se révolte pas.
> Ah ! qu'au fond de mon cœur ta voix daigne descendre...

(1) V. ci-dessus, 1re partie, chap. I, p. 18.

(2) Et plus récemment, dans le rôle de Tancrède :

> Des chevaliers français tel est le caractère,

dit Lusignan à Zaïre (II, III) en parlant de Nérestan. — Dans la pièce de Chénier, d'Amboise dit à Azémire (IV, IV) :

> *Français et chevalier*, je ressens vos douleurs...

(3) Le mot *sensible* est souvent répété dans la pièce. D'Amboise dit à Turenne et à Azémire (IV, IV) :

> *Sensibles* tous les deux, je sais trop que l'amour
> A de votre jeunesse égaré l'imprudence ..

Et Azémire dit à Turenne (IV, IV) :

> Vous que j'ai tant aimé, vous que j'ai cru *sensible*..., etc.

Soliman, aussi, se pique d'être sensible : il dit de lui-même (IV, I) :

> Nourri dans les combats, mais tendre, mais *sensible*,
> Je ne connais point l'art de cet orgueil paisible...

et tendre, se manifestait encore dans cette tragédie d'*Azémire*, si éloignée du genre austère qui allait triompher avec *Charles IX* (1).

(1) Nous rappelons ici les tragédies de Chénier, dont l'histoire a été retracée dans la 1re partie de cette étude :

Azémire,	date de la 1re représentation :	1786
Charles IX,	—	1789
Henri VIII,	—	1791
Calas,	—	1791
Caïus Gracchus,	—	1792
Fénelon,	—	1793
Timoléon,	—	1794
Cyrus,	—	1804

Tibère, représenté en 1843

Les pièces suivantes, imprimées pour la première fois avec *Tibère* en 1818, ne furent jamais représentées :

Brutus et Cassius,	tragédie,	présentée aux comédiens en	1784-86
Œdipe mourant,	—	—	1785
Philippe II,	—	—	en l'an X (1801-1802) (?)

Œdipe Roi, composé sous le Consulat.

Nathan le Sage, drame en 3 actes (cf. ci-dessus p. 228).

CHAPITRE II

DU GENRE DE NOUVEAUTÉ AUQUEL PRÉTENDIT LA TRAGÉDIE DE *CHARLES IX*.

§ I. Le sujet de la Saint-Barthélemy dans la littérature dramatique du XVIIIe siècle avant M.-J. Chénier. — § II. De la nouveauté de *Charles IX* comme « tragédie nationale ». — § III. La gravité du « genre historique » dans la tragédie de *Charles IX*. — § IV. De la « nouveauté d'effet » de certaines scènes de *Charles IX*.

I

Lorsque parut le *Charles IX* de Chénier, un auteur alors septuagénaire, Baculard d'Arnaud (1), qui s'était fait connaître à la fois par des poésies licencieuses et par des drames du genre le plus sombre (2), fit réimprimer une « tragédie » en trois actes qu'il avait publiée autrefois en 1740 et qui s'intitulait *Coligny ou la Saint-Barthélemy*. Il tenait à revendiquer le mérite d'avoir été « l'inventeur (3) du sujet » qui établit la renommée de Chénier. Bien qu'elle lui eût valu, d'après lui, « les honneurs de la Bastille », sa tragédie était

(1) Né à Paris, 1718, mort en 1805.

(2) Notamment *Euphémie* (3 actes, en vers, 1768), que Sébastien Mercier, dans la préface de son *Jenneval* (1769) vantait comme une peinture — faite avec talent — des combats de l'amour et de la religion dans les cloîtres, — *Fayel* (5 actes, même sujet que la *Gabrielle de Vergy* de de Belloy), et *le comte de Comminges* (3 actes), qui fut joué en 1790 au théâtre de la Nation. Aucun de ces drames n'avait encore été représenté à Paris. (V. l'article que Palissot, en 1788, consacrait à d'Arnaud dans ses *Mémoires littéraires*).

(3) Expression de l'*Avertissement de l'Editeur* de 1789.

restée fort ignorée en France (1), et la vigilance de « l'inquisition ministérielle », quoi qu'il en pût penser dans son naïf amour-propre, n'avait pas contribué le plus à l'empêcher d'être connue. La censure royale n'avait pas eu besoin non plus d'intervenir pour écarter de la scène un tel ouvrage, misérable tissu de déclamations, de puérilités et de platitudes. Cette longue amplification, qui tend à faire ressortir l'intrépidité (2), en face de la mort, d'un Coligny de fantaisie, semble souvent tourner à la parodie par l'exagération grotesque des situations, des sentiments et du langage. Elle prolongeait complaisamment, au troisième acte, l'étrange mimique d'une « première troupe de massacreurs » tombant aux genoux de Coligny, qui vainement s'offre à leurs coups, et d'une « deuxième troupe de massacreurs » qui s'arrêtent, à leur tour, tremblants, devant le grand homme, tandis qu'un prêtre, leur chef, les invite à le frapper, en s'exhortant lui-même à ne pas se laisser attendrir. Et d'interminables tirades accompagnent chacun de ces gestes. — Les intentions philosophiques ne manquaient point à l'auteur, nourri de la lecture de *la Henriade* (3) ; elles s'expliquaient dans une préface (4) où d'ailleurs il avait soin de distinguer entre le fanatisme et la religion. Dans sa pièce même il ne faisait paraître ni Catherine de

(1) « Malgré la quantité d'éditions que nous venons de dire qu'elle a eues, il n'en est pas moins vrai que ces éditions n'ont eu cours que dans les pays étrangers où elles ont été faites..., etc. » (*Avertissement de l'Editeur*).

(2) Coligny, apprenant (au 2e acte) le massacre des protestants, veut aller trouver Médicis pour la rappeler au respect de la foi jurée ; il part, en disant « avec un sang-froid imposant » à ceux qui veulent le retenir : « Suis-je encor votre maître ? » et il va se faire arrêter.

(3) « Cette pitoyable rhapsodie (écrivait Voltaire à M. de Cideville, 25 avril 1740) est d'un bon enfant nommé d'Arnaud, qui s'est avisé de vouloir mettre le second chant de la *Henriade* en tragédie.. »

(4) « On a eu le malheur de confondre souvent le fanatisme avec la religion..., etc. » (*Discours préliminaire*.

Médicis ni Charles IX ; et, si un gentilhomme protestant, narrateur du massacre dès le début du second acte, s'indigne d'avoir vu le roi,

> Une arquebuse en main que Catherine guide (1),

tirer lui-même sur les huguenots, si Téligny l'accuse de parjure, Coligny fait la leçon à son gendre lorsque celui-ci parle de frapper le roi « sans respecter en lui les droits du diadème » :

> Charles est criminel : en est-il moins ton roi (2) ?

Un simple prêtre, Hamilton, curé de Saint-Côme (3), conduit tout dans la pièce d'Arnaud : il a conçu l'idée du complot, il l'a fait approuver par Médicis hésitante, il en dirige enfin l'exécution. Il sait que Médicis a consenti par des raisons de politique, et lui-même se déclare guidé par l'ambition (4). Il tient le rôle que l'auteur n'aurait pas osé prêter au cardinal de Lorraine. Pour exprimer par un visible symbole la pensée philosophique du drame, il paraît sans cesse tenant « un crucifix d'une main, et un poignard de l'autre » (5) ; il prend sur un autel les poignards qu'il distribue aux conjurés, en leur disant : « Baignez-vous dans le sang (6) ! » et c'est là tout ce que Chénier, s'il connut cette pièce (7), a pu en retenir pour son *Charles IX* ; mais ce fantoche d'Hamilton qui fait à un subalterne d'in-

(1) C'est un vers de la pièce, acte II, sc. I.
(2) Acte II, sc. III.
(3) Une des églises du Paris d'alors : un des « Eloges » de Scévole de Sainte-Marthe (livre II) est consacré à un Claude Desperru, mort en 1571, et « enterré dans l'église de Saint-Côme, dont il était curé ».
(4) V. la pièce, acte I, sc. I et II.
(5) Indications de l'auteur, acte I, sc. IV, et acte III, sc. III.
(6) Acte I, sc. III ; la situation correspondante est à la fin du 4e acte dans la pièce de Chénier.
(7) L'éditeur de la pièce d'Arnaud en 1789 semble éviter d'affirmer qu'il ait dû la connaître directement.

vraisemblables confidences (1), et qui vient donner lui-même un coup de poignard à Coligny expirant (2), était, en raison de son extravagance, beaucoup moins compromettant pour la religion que le cardinal mis en scène par Chénier. — Baculard d'Arnaud semblait se flatter, en 1789, d'avoir été imité par Chénier à travers une pièce anglaise « traduite » de la sienne (3) : l'auteur de *Charles IX* put en effet emprunter certains éléments de sa tragédie à un drame anglais de Nathaniel Lee (4), *le Massacre de Paris*, dans lequel figurait déjà le cardinal de Lorraine, joignant ses efforts à ceux de Catherine de Médicis pour entraîner au crime le faible Charles IX ; mais ce drame de Lee, révélé, semble-t-il, au public français à l'époque même des représentations de la pièce de Chénier (5), était lui-même très antérieur au *Coligny* de Baculard. Quant à cette prétendue « tragédie » de *Coligny*, « pitoyable rhapsodie » (6) où s'effaçait tout le sens de l'histoire,

(1 Acte I, sc. II et IV. D'Arnaud, dans son *Discours préliminaire*, s'excuse de cet « inévitable » défaut. — Le confident d'Hamilton est Besme, qui se brouille avec lui, en le traitant de « monstre », après avoir frappé Coligny.

(2) Acte III, sc. VI.

(3) «... Les Anglais (disait l'*Avertissement* de l'éditeur) lui ont fait l'honneur de la traduire (sa pièce), et c'est à cette tragédie anglaise que nous sommes redevables de la tragédie de *Charles IX* ».

(4) Représenté vers 1690. On place la naissance de Lee vers 1655, sa mort en 1691. Ses œuvres avaient été publiées à Londres (3-12°) en 1734.

(5) « M. de La Place vient d'en donner un extrait au tome VII des *Pièces intéressantes et peu connues* », disait le *Moniteur* du 26 nov. 1789 en « offrant à ses lecteurs », d'après « l'extrait » de La Place, quelques scènes de ce drame de Lee. D'autre part, on voit par les *Petites Affiches* du 5 nov. que ce tome VII n'avait pas encore paru à cette date. — Chénier savait peut-être (v. ci-dessous ch. V, § I) assez d'anglais pour avoir pu connaître dans le texte même cette pièce de Lee. Est-ce par un simple hasard que son *Henri VIII*, écrit vers la fin de 1788, correspond aussi à une pièce anglaise, l'*Anna Bullen* de Bankes, jouée en 1682, imprimée en 1692, — V. Beljame, *le Public et les hommes de lettres*, Paris, 1881) ? — Notons qu'André Chénier était établi à Londres depuis la fin de 1787.

(6) Selon l'expression de Voltaire. V. ci-dessus p. 264, n. 3.

elle ne peut guère compter dans la littérature dramatique (1).

Un autre auteur de théâtre avait touché, en France, avant Chénier, au sujet de la Saint-Barthélemy. Sébastien Mercier, pour une des premières manifestations de ses idées sur le *drame*, avait choisi l'histoire de l'évêque de Lisieux, Jean Hennuyer, protégeant contre les ordres royaux les huguenots de sa ville (2). L'événement de Paris même apparaît à travers cet épisode de la Saint-Barthélemy en province. Dans un cadre de drame bourgeois, par des propos d'exposition entre les personnages d'une famille protestante qui occupe les deux premiers actes, Mercier indiquait les circonstances de politique générale, la paix précédemment signée, le mariage de Henri de Navarre avec Marguerite de Valois, les fêtes au milieu desquelles se prépara le massacre, le parjure dont le roi se rendit coupable en l'ordonnant ; il esquissait les portraits de Médicis « au regard funeste », de Charles IX qui, aperçu aux fêtes du mariage, a paru n'avoir ni la noblesse ni la dignité affable d'un roi, — de Coligny, fort loué par les huguenots de Lisieux, — de Henri de Navarre, enfin, dont ils parlent avec non moins d'enthousiasme, le vantant comme « un prince fait pour être adoré »... Mais la pièce ne touchait que par de tels détails à l'action essentielle que Chénier voulut représenter dans sa tragédie. Et, en raison de son sujet propre, elle ne pouvait envelopper le même parti pris philosophique. Personne, dans le drame de Mercier, ne réprouve la Saint-Barthélemy avec plus d'énergie que l'évêque catholique présenté

(1) D'Arnaud, du reste, faisait remarquer en 1789 qu'il l'avait composée « dans sa première jeunesse, à peine âgé de dix-huit ans ».

(2) *Jean Hennuyer*, drame en 3 actes et en prose, imprimé à Lausanne en août 1772 (pour le deuxième centenaire de la Saint-Barthélemy, comme l'auteur le faisait remarquer dans sa préface), réimprimé à Paris, en 1775. — L'action se passe à Lisieux, le 27 août 1572.

en scène : Jean Hennuyer en parle comme un autre L'Hospital, quand il s'écrie : « O nuit, ô nuit exécrable, que ne puis-je t'effacer de la mémoire des hommes (1) ! » Et il ne se borne pas à la flétrir en paroles : il s'expose, pour sauver les protestants, à tous les risques de sa désobéissance aux ordres du roi. — On voit, à côté de lui, son grand vicaire partisan des mesures de rigueur : mais nul, dans le drame, n'a plus que lui qualité pour dire aux protestants en leur promettant sa protection (2) : « Ce n'est point notre « sainte religion qui vous hait et qui vous poursuit;... « un zèle aveugle et barbare, de fausses raisons d'Etat, « font armer contre vos jours... » Il est arrivé à l'auteur de *Fénelon* de faire exprimer par un « prélat romain » des sentiments semblables (3) ; mais le rôle de cet évêque de Lisieux est tout en contraste avec celui du cardinal qui représente l'Eglise catholique dans le *Charles IX* de Chénier.

La constatation du *Jean Hennuyer* de Mercier (4), comme celle du *Coligny* de Baculard, laisse intact le mérite de nouveauté qu'il faut reconnaître à l'auteur de *Charles IX* : c'est par lui que la Saint-Barthélemy devint pour la première fois un sujet de théâtre, traité directement pour la scène avec l'esprit philosophique du XVIIIe siècle.

II

Comme tragédie philosophique, dirigée tout d'abord contre le « fanatisme », *Charles IX* suivait une voie

(1) et (2) Au 3e acte.

(3) Acte III de *Fénelon*, sc. I et II. Cf. ci-dessus p. 102, n. 5.

(4) Si d'ailleurs ce drame fut joué avant 1789, il ne dut l'être que sur des théâtres de province. Il le fut à Paris, en 1792 ou 93 au théâtre du Marais, V. l'*Almanach des spectacles* de l'an II.

depuis longtemps ouverte par Voltaire. Mais en attaquant, avec la « superstition », l'esprit d'intolérance, Voltaire, au théâtre du moins, n'en avait point montré les exemples dans les époques mêmes qu'il avait principalement en vue. C'est à l'Eglise, puissante autour de lui, qu'il en voulait : c'est Mahomet qu'il produisait sur la scène, — Mahomet ou des « prêtres de Pluton » (1). Sa pensée s'exprimait entière ailleurs, — dans les notes mêmes dont il accompagnait ses dernières pièces (2) : là, il rangeait nettement la Saint-Barthélemy parmi les crimes dont il accusait *les* religions. — La Saint-Barthélemy, il avait pu en introduire, dans sa *Henriade*, le sinistre tableau, afin de la faire juger par ses lecteurs (3) comme il voulait, dès lors, qu'elle le fût (4) : au théâtre, il se contentait d'inspirer, par des moyens détournés, les mêmes impressions. Il savait que la scène, de son temps, était interdite à de tels sujets (5). Il espérait bien qu'elle s'y ouvrirait

(1) Comme dans les *Guèbres* (ou *la Tolérance*), tragédie écrite en 1768, imprimée en 1769, — non représentée, bien que Voltaire eût fort désiré qu'elle le fût.

(2) V. surtout les notes jointes à ses *Lois de Minos* (imprimées en 1773) — où il dit, après avoir parlé de la coutume des sacrifices humains : « On pourrait encore regarder comme un de ces sacrifices notre Saint-Barthélemy..... s'il y avait eu plus d'ordre et plus de dignité dans l'exécution... »

(3) V. aussi son *Essai sur les guerres civiles de France* (écrit en 1727 en Angleterre, — la censure de Paris n'en permit pas l'impression) et son *Histoire abrégée des événements sur lesquels est fondée la « Henriade »* (parue pour la première fois en 1730). En 1772, il écrivait une *Ode sur l'anniversaire de la Saint-Barthélemy* ; on trouve une strophe sur la Saint-Barthélemy dans son *Ode sur le Fanatisme* qui est de 1732, et encore une allusion à la Saint-Barthélemy ces « matines de Paris », dans une ode sur *le Passé et le Présent* (1775).

(4) Et comme elle l'était d'ailleurs avant lui. V. la satire de Boileau sur *l'Equivoque*, v. 242-256. Mais Boileau ne tirait pas de là, comme fit Voltaire, un argument contre la religion même.

(5) Palissot, dans sa *Critique de Charles IX* (sc. III), fait dire par la marquise qui défend la pièce : « Mais expliquez-moi comment ce qui nous a tous intéressés dans la *Henriade* pourrait devenir si criminel au théâtre ? » Et il fait répondre par le chevalier : « Ah ! madame,

un jour. Il attendait ce résultat de la lutte qu'il poursuivait lui-même contre l'intolérance et les préjugés : « Un jour viendra sans doute, — écrivait-il en 1764 « à Saurin, l'auteur de *Spartacus*, — où nous mettrons « des papes sur le théâtre, comme les Grecs y met- « taient les Atrée et les Thyeste, qu'ils voulaient « rendre odieux (1) ; un temps viendra où la Saint-Bar- « thélemy sera un sujet de tragédie... » Joseph Chénier naissait l'année même où était faite cette prédiction, qui devait par lui, vingt-cinq ans plus tard, se réaliser (2). — Dans cet intervalle, les idées de tolérance ont fait leur chemin : elles ont pénétré dans les conseils du gouvernement : la question de l'état des protestants dans le royaume, discutée par diverses brochures (3) depuis plusieurs années, était résolue par le pouvoir même dans un sens de tolérance (4), lorsque l'auteur d'*Azémire* prit pour sujet d'une nouvelle tragédie le massacre de la Saint-Barthélemy. Et au moment où il présentait son ouvrage aux comédiens (5), l'Académie française venait de mettre au concours, pour le prix de poésie, « l'édit de novembre 1787 en

quelle différence d'un récit à une action !... » Au reste, la *Henriade* même dut être imprimée d'abord à l'étranger, et Voltaire ne put en faire agréer la dédicace au roi de France.

(1) Ceci était écrit à Saurin (28 févr. 1764) à propos de sa tragédie de *Blanche et Guiscard* (1763), où Voltaire lui savait gré « d'avoir donné des louanges à ce Mainfroi, dont les papes ont dit tant de mal, et à qui ils en ont tant fait ».

(2) Il y fait allusion dans l'*Epître dédicatoire* de *Charles IX* : « Voltaire, dit-il, après avoir crayonné dans sa *Henriade* ce grand et terrible sujet, prédit des temps heureux où il sera transporté sur la scène nationale... »

(3) V. *Correspondance* de Grimm, mars-avril-mai 1756, juin-oct. 1758, févr.-juin 1764, etc.

(4) « Les protestants reçurent de Louis XVI (avant 1789) non seulement une sauvegarde légale, mais encore un état civil qui les admettait au partage de tous les avantages de l'ordre social. » (Mme de Staël *Consid. sur la Révol.* III, 2.)

(5) Le 2 septembre 1788.

faveur des non-catholiques (1) ». — Mais la pièce de Chénier était faite pour manifester au théâtre, sans aucune discrétion, ce triomphe de la « philosophie ». Par le rôle qu'elle attribuait à un cardinal développant au nom du ciel des maximes homicides et animant du zèle de la religion une bande de meurtriers, elle exprimait l'argument des « philosophes » sous sa forme la plus agressive contre l'Eglise même.

Les défenseurs de l'Eglise répondaient dès lors à la polémique de leurs adversaires que « la Saint-Barthélemy était le crime de la politique et non de la religion (2) » : Chénier lui-même n'avait point cherché à dissimuler le côté politique de la leçon que son sujet lui paraissait impliquer, — et par là s'annonçait dans sa tragédie l'esprit révolutionnaire dépassant l'esprit philosophique.

Voltaire, lui, n'enveloppait point « la tyrannie » (3) dans ses attaques contre le fanatisme. Il semblait plutôt vouloir intéresser les rois à sa lutte contre les prêtres ; il jugeait opportunes des pièces de théâtre qui déclamaient contre des prêtres meurtriers de rois (4). Lui-même, dans sa tragédie des *Guèbres*, montrant d'abord les officiers et les soldats romains mis par Gallien au service des persécuteurs, il fai-

(1) Dans sa séance publique de la Saint-Louis (v. Grimm, sept. 1788.) — Le 25 août 1777 (cf. Grimm), l'Académie française avait couronné un éloge de L'Hospital par l'abbé Remy qui s'associait à l' « *Excidat illa dies* » du chancelier : ces discours étaient soumis d'abord à l'examen de la Sorbonne.

(2) Ainsi s'exprime Geoffroy, dans un article de l'*Année littéraire* (de l'an IX), sur *Charles IX* (passage cité dans la thèse de M. Des Granges sur Geoffroy, p. 87) ; mais on trouve l'idée déjà indiquée dans une *Dissertation sur la Saint-Barthélemy*, par un abbé de Caveirac, que signale Grimm en oct. 1758.

(3) Au sens où l'entend Chénier : tout « pouvoir arbitraire », toute « royauté absolue ».

(4) V. dans sa *Correspondance* ses compliments à Saurin à propos d'*Aménophis* (1758), de *Blanche et Guiscard* (1763).

sait accuser, en termes respectueux par un de ces officiers (1), et dans un langage plus vif par l'un des opprimés (2), l'inertie ou l'ignorance de cet empereur, coupable des crimes qu'il laisse s'accomplir en son nom : mais le César de la pièce se justifie de ce reproche, en apparaissant à la fin pour sauver les victimes des prêtres, pour faire entendre le langage de la tolérance et de la « raison ». — Dans *les Lois de Minos*, le roi Teucer est opposé au parti des prêtres, et le coup d'Etat par lequel il établit contre eux et contre les nobles son « autorité suprême » fait triompher avec lui les idées de tolérance et d'humanité (3). — Loin de se plaire à montrer dans la toute-puissance royale un instrument complaisant du fanatisme religieux, Voltaire semblait indiquer dans le pouvoir souverain d'un monarque éclairé un recours et une garantie contre l'inhumanité des prêtres persécuteurs.

Chénier, au contraire, voulut que son *Charles IX* parût dirigé contre « l'autorité arbitraire » autant que contre le fanatisme. En dissertant sur son propre ouvrage, il accusa Voltaire « d'avoir souvent déifié les tyrans et la tyrannie », et il déclara celle-ci « mille fois plus dangereuse que le fanatisme » : car « le fanatisme, « sans la tyrannie, ne saurait avoir aucune puissance : « avec de l'argent et des soldats, la tyrannie est tou- « jours toute-puissante ».

(1) Le tribun militaire Iradan.

(2) V. acte IV, sc. II :

> Que fait votre César invisible aux humains ?
> De quoi lui sert un sceptre oisif entre ses mains ?

(3) Voltaire s'explique dans une note sur le sens de ce dénouement. « On n'entend pas ici par *pouvoir suprême* cette tyrannie que le jeune Gustave III (de Suède), si digne du grand nom de Gustave, vient d'abjurer et de proscrire solennellement,... mais cette autorité raisonnable, fondée sur les lois mêmes et tempérée par elles, cette autorité juste et modérée... qui fait d'un royaume une grande famille gouvernée par un père. »

Chénier, il est vrai, s'exprimait ainsi au mois de juin 1789 (1), à un moment où se prononçait, dans l'Assemblée nationale et dans le public, la volonté d'imposer des limites au pouvoir absolu. Il était naturel qu'il cherchât alors à dégager de sa tragédie un sens si bien d'accord avec l'opinion dominante. Mais sa pièce, telle qu'il l'avait conçue en 1787, enveloppait en effet cette interprétation : elle représentait dans le rôle de Charles IX l'abus et les dangers du pouvoir absolu (2). Or, si la tragédie, avant *Charles IX*, avait maintes fois déclamé contre telles ou telles tyrannies (3), elle n'avait guère osé jusque-là viser le pouvoir arbitraire dans son principe même ; et surtout, s'il avait été assez ordinaire à la tragédie de mettre en scène des tyrans sous un jour odieux, il ne lui était pas encore arrivé de présenter de telle sorte un roi de France, complice d'un crime signalé à la réprobation de la nation (4).

Avant *Charles IX*, en effet, la tragédie n'avait guère touché à l'histoire de France que dans un esprit respectueux, flatteur même, envers la royauté. — Voltaire, qui semble parfois avoir une âme républicaine en traitant certains sujets antiques (5) et dont le *Brutus* devait exciter en 1790 (6) les manifestations enthou-

(1) Dans sa brochure sur *la Liberté du Théâtre*, § 11. — La même idée est moins marquée dans le *Discours préliminaire* (sur *Charles IX*) daté d'août 1788.

(2) « Le Roi peut ce qu'il veut », déclare le cardinal de Lorraine au 3e acte (sc. I), et L'Hôpital réplique : « Quelle horrible maxime! » — Le critique des *Révolutions de Paris* (21-28 novembre 1789) dit de la pièce de Chénier : « ... Elle prouve la nécessité de mettre un frein aux volontés d'un roi, parce qu'il peut être faible ou cruel... »

(3) Cf. *Cinna*, *Sertorius*, *Brutus*, *la Mort de César*, *le Triumvirat*.

(4) « *Charles IX* est la première tragédie dans laquelle un roi de France coupable ait été représenté sur le théâtre, la monarchie existant encore », écrivait Mme de Staël en 1800, dans une note à son traité *De la Littérature*, I, 13.

(5) Surtout le dernier qu'il ait traité : *Agathocle*.

(6) En novembre. Au reste, le cri de *Vive le Roi* finit par l'emporter, même parmi ceux qui avaient d'abord applaudi les maximes de Brutus.

siates des « patriotes », Voltaire rentre dans la tradition monarchique quand il aborde un sujet français. Il saisit avec complaisance, dans *Adélaïde du Guesclin*, comme auparavant dans la *Henriade*, l'occasion de glorifier « le sang des Capets » ou celui des Bourbons (1). Les tragédies nationales de de Belloy exagérèrent ce zèle, au point de provoquer déjà, sous Louis XV, les ironies des « philosophes ». Elles louaient la nation sans doute, mais elles la louaient surtout d'un amour idolâtre et inaltérable pour ses rois (2). Le *Siège de Calais* avait eu en 1765 une sorte de succès officiel : la cour s'y était intéressée directement, elle avait fait donner la pièce en représentation gratuite pour le peuple (3) ; en 1790, les applaudissements qu'elle semblait demander aux fédérés des départements pour les maximes royalistes de *Gaston et Bayard* irritaient les ombrageux « patriotes » (4). Chénier n'avait pas attendu ce jour-là pour opposer son *Charles IX*, comme « la première tragédie vraiment nationale (5) », aux pièces de de Belloy. Il s'expliquait à ce sujet dans son *Discours préliminaire*. Selon lui, de Belloy, « ayant sacrifié sans cesse à la vanité de quelques maisons

(1) V. dans *Adélaïde du Guesclin*, II, I : (...Que le sang des Capets est toujours adoré...). Cf. V, VI : (« ... Et du sang des Bourbons je n'attendais pas moins... »)

(2) «... Qu'est-ce qu'il faut, écrivait Grimm (juin 1765) pour faire le plus bel ouvrage du siècle ? Il faut dire en 1800 vers, dont 1777 durs et plats, de 1800 manières différentes, qu'un roi doit aimer ses sujets, et que ses sujets doivent aimer leur roi. » V. aussi la *Correspondance* de Voltaire. — Les « patriotes » en 1765 s'opposaient aux « philosophes » comme admirateurs du *Siège de Calais* (Cf. Voltaire, *Correspondance*, 27 février et 3 avril 1765, et 1er mai 1771, citant à propos de *Gaston et Bayard* le mot de Turgot : « patriotisme d'antichambre »).

(3) Le 12 mars 1765. On la fit jouer aussi comme pièce militaire, dans beaucoup de régiments.

(4) V. notre 1re partie, chap. II, § IV.

(5) V. son *Discours préliminaire* : « J'ai du moins saisi la seule gloire à laquelle il m'était permis d'aspirer, celle d'ouvrir la route et de composer le premier une tragédie vraiment nationale... »

puissantes et à l'autorité arbitraire », n'avait pu faire que des tragédies « anti-nationales », puisqu'elles étaient « une école de préjugés et de servitude (1) », puisqu'elles étaient faites pour entretenir parmi les Français un esprit d'adoration servile à l'égard de leurs princes, contraire au sentiment que la nation devait avoir de ses droits (2). De Belloy avait été un auteur courtisan : Chénier se vanta d'être le poète-« citoyen » ; le *Siège de Calais* avait été dédié « au Roi » : *Charles IX* le fut « à la Nation » ; — le *Siège de Calais*, *Gaston et Bayard* étaient une école de royalisme : la tragédie de *Charles IX* voulut être « l'Ecole des Rois ».

C'est en ce sens, spécialement conforme au vocabulaire politique de 1789, que Chénier prétendit être avec son *Charles IX* le « créateur de la tragédie *nationale* (3) » : la nouveauté de sa pièce, par rapport au théâtre antérieur du XVIII[e] siècle, fut véritablement d'introduire dans la tragédie nationale déjà existante, avec l'esprit philosophique qui en était resté jusque-là écarté, les premières audaces de l'esprit révolutionnaire, impliquées dans le choix même d'un sujet auquel la Révolution seule pouvait ouvrir la scène.

III

Mais cette conception nouvelle de la tragédie nationale ne se réduisait pas à une simple manifestation

(1) Chénier ajoute : «... et de mauvais style ».

(2) Chénier écrivait encore dans son *Discours préliminaire* : « Il ne faut point confondre vos rois avec la patrie, malgré les maximes d'esclaves qu'on vous débite dans vos théâtres, dans vos prétendues pièces nationales ».

(3) V. le *Discours* sur *Charles IX* : « Afin de créer parmi nous la tragédie nationale, j'ai choisi..., etc. »

d'ordre politique, purement dépendante de l'appréciation d'une censure qui allait disparaître.

Voltaire qui avait, le premier, introduit dans la tragédie des noms et des personnages de l'histoire de France, n'avait jamais porté au théâtre un événement authentique de cette histoire. Dans *Zaïre*, dans *Tancrède*, les noms français, mêlés à des sujets de fantaisie, n'étaient qu'un élément d'intérêt accessoire : c'était selon cette formule que Chénier avait d'abord composé son *Azémire* (1). Le sujet même d'*Adélaïde du Guesclin* n'avait, au fond, rien d'historique : fixé à Lille, vers 1420, c'était un événement des annales de Bretagne(2) transporté dans une autre époque et dans une autre province. Et Voltaire, voulant présenter au public, sous une forme nouvelle, sa tragédie mal accueillie d'abord (3), put, sans de bien considérables remaniements, en reporter l'action du XVe au VIIIe siècle, de l'époque de Charles VI à celle de Pépin, de la Flandre wallonne dans le duché de Foix(4). L'élément historique, en effet, y était entièrement subordonné à la combinaison d'un drame d'amour fondé sur la rivalité de deux frères, les ducs de Vendôme et de Nemours, auprès d'une nièce supposée de du Guesclin. Sans doute l'action se rattachait à la guerre des Français contre les Anglais, ou plutôt, parmi les Français mêmes, à la lutte des partisans du dauphin contre ceux du roi Henri V ; mais, selon la propre indication de Vol-

(1) Peut-être aussi son *Henriette d'Aquitaine* (v. ci-dessus p. 17 et 259).

(2) Année 1387.

(3) En 1734 ; elle fut reprise avec succès en 1765 (19 septembre), après l'apparition du *Siège de Calais* (13 février).

(4) *Le Duc de Foix* fut représenté en 1752 ; mais *Adélaïde du Guesclin*, reprise en 1765, resta la forme définitive de cette conception de Voltaire. — La même pièce avait été réduite en 3 actes pour être jouée à Potsdam, sans rôles de femmes, par les princes de Prusse (en s'intitulant *le Duc d'Alençon*, 1751).

taire (1), ni Nemours ni Vendôme ne se soucient de cette question (2) : « la passion occupe toute la pièce d'un bout à l'autre ».

Le Siège de Calais, assurément, c'était bien l'histoire nationale traitée pour elle-même dans une tragédie (3) ; c'était l'idée nationale mise au centre du sujet, formant le ressort de l'action et groupant autour d'elle les héros de la pièce, s'imposant enfin, par la beauté des dévouements qu'elle inspire, au respect même de ses adversaires victorieux (4) ; c'était l'héroïsme français prenant place sur la scène à côté de l'héroïsme classique des Grecs et des Romains (5). Mais, par l'indiscrète altération de l'histoire en vue de certains coups de théâtre, et par le développement romanesque donné à un rôle de femme vaguement cornélien (6), *le Siège de Calais* s'écartait d'une sévère définition de la *tragédie*

(1) « J'aurais bien voulu, écrit Voltaire (cité au t. II du *Théâtre*, édition Garnier, p. 82 ; cf. *ibid.* p. 96), faire parler un peu de ce fou de Charles VI, de cette mégère Isabeau, de ce grand homme Henri V, mais..., etc. »

(2) Adélaïde même, qui se prévaut de sa fidélité au sang de ses rois pour préférer Nemours à Vendôme, se trouve assez embarrassée lorsque celui-ci se déclare prêt à faire, pour elle, sa soumission au prince légitime (acte III, sc. III) : elle montre fort peu d'empressement à saisir cette occasion de regagner l'appui de Vendôme à la cause du dauphin.

(3) De Belloy lui-même indiquait dans sa *Préface* cette différence de son *Siège de Calais* avec les pièces où Voltaire « avait déjà fait entendre des noms chers à la patrie » : « mais un intérêt national, fondé sur un événement purement historique, était encore un sujet que le Sophocle français n'avait pas traité ».

(4) V. les paroles du roi Edouard à la fin du Ve acte (sc. VII).

(5) Du Rozoy, qui publiait, quelques jours *avant* la représentation de la pièce de de Belloy, une autre « tragédie » (refusée par les Comédiens en 1762) sur le même sujet (v. Grimm, février 1765), l'intitulait : *les Décius français*. — *Le Siège de Saint-Jean-de-Losne*, représenté en 1780 (v. ci-dessus, p. 253), eut pour sous-titre : *les Héros français*.

(6) Aliénor, fille du comte de Vienne, gouverneur de Calais. Elle donne des leçons de patriotisme au traître d'Harcourt, amoureux d'elle ; et, au 3e acte, quand le roi Edouard lui propose pour son père le titre de connétable et pour elle la main de d'Harcourt devenu « vice-roi de France », elle repousse ces offres en réfutant les prétentions du roi anglais à la couronne de France.

historique. Gaston et Bayard, pour des raisons analogues, s'en éloignait davantage encore. *Gabrielle de Vergy* n'était plus qu'un drame domestique rehaussé par l'éclat de certains noms historiques, un drame de l'amour et de la jalousie dans un milieu féodal contemporain de Philippe-Auguste : l'histoire nationale ne servait à cette pièce que de cadre, et les faits mêmes dont la pièce était tirée flottaient entre l'histoire et la légende (1).

En se détournant de ce passé de chevalerie dont la poésie, prolongée jusqu'à l'âge moderne par le personnage de Bayard (2), était demeurée constamment liée depuis *Zaïre* à la tragédie nationale du XVIIIe siècle, Chénier voulut inaugurer pour elle, avec son sujet de la Saint-Barthélemy, le sérieux du « genre historique (3) ». Il n'entendit point par là, apparemment, une rigoureuse conformité de sa pièce aux indications de l'histoire. Il a même associé à l'action de sa tragédie deux personnages d'importance que la simple exactitude devait en exclure (4) : L'Hospital avait cessé d'être chancelier quatre ans avant la Saint-Barthélemy, et le cardinal de Lorraine était à Rome au moment du massacre ;

(1) Vers la fin de sa vie, Chénier, analysant le *Lycée* de la Harpe, reprochera à celui-ci de « ne pas sentir assez le mérite de *Gabrielle de Vergy*, dont le 5e acte est intolérable, mais dont les quatre premiers actes présentent des situations du plus vif intérêt, et quelques détails fort pathétiques ». (*Rapport sur le grand prix de littérature*, 1810.)

(2) De Belloy — et Grimm (*Corresp.*, avril 1765) le lui reprochait comme un contresens historique, — faisait même parler d'exploits militaires par ses bourgeois de Calais comme s'ils avaient été des chevaliers. — Son *Pierre le Cruel*, joué sans succès en 1772, se rattachait encore, par le rôle de du Guesclin (comme le *Don Pèdre* de Voltaire, qui ne fut pas représenté), à la série des sujets nationaux traités au XVIIIe siècle.

(3) L'expression est appliquée à *Charles IX* par Ginguené dans son article du *Moniteur* (avril 1790) ; cf. aussi les *Révolutions de Paris*, 21-28 novembre 1789.

(4) La présence même du duc de Guise au conseil où se décida le massacre, était, selon la remarque des *Révolutions de Paris* (novembre 1789), contraire à l'exactitude historique.

mais Chénier trouvait dans le premier un interprète illustre pour la thèse de la tolérance, il voyait dans l'autre un prince de l'Eglise à faire contraster, comme instigateur de meurtres, avec le chancelier philosophe : il a donc tenu à les faire figurer l'un et l'autre dans sa tragédie, avec un rôle qu'il jugeait conforme pour chacun d'eux à leur caractère historique (1). L'introduction de ces deux personnages dans sa pièce l'écartait nécessairement de l'histoire pour la conduite de l'action ; mais c'est par de tels changements à l'exacte vérité historique qu'il prétendait rendre la tragédie « plus philosophique et plus instructive que l'histoire même » (2).

Son invention d'auteur dramatique ne s'était exercée en effet sur les données de l'histoire que dans le sens austère de ses intentions philosophiques. Il a banni de sa pièce toute complication romanesque, toute intrigue parasite; il a tenu à n'altérer par aucune « fadeur » la sombre gravité de son sujet. Comme pour justifier la place toujours faite à l'amour dans les pièces où figuraient des héros français (3), la tragédie nationale depuis *Adélaïde du Guesclin* s'était entretenue dans la tradition de célébrer en eux le culte de « la beauté » comme une vertu complémentaire de l'idéal chevaleresque (4): les personnages

(1) V. à ce sujet son *Discours préliminaire*, et la sc. IV de *la Critique de Charles IX* (de Palissot). — *L'Année littéraire* (mars 1790, et an IX, t. II, n° 7) protesta contre cette « calomnie » infligée au cardinal de Lorraine, comme aussi Chateaubriand, en parlant du théâtre de Chénier, dans son discours de 1811 pour l'Institut.

(2) V. Chénier citant Aristote, dans son *Discours* sur *Charles IX*.

(3) L'amour formait un ressort de l'action (v. ci-dessus, p. 277, n. 6) dans *le Siège de Calais* même. Bayard vieilli est le rival de Gaston de Foix dans *Gaston et Bayard*. Une Adélaïde, fille de Lautrec, tenait vis-à-vis du connétable de Bourbon, dans la tragédie du comte de Guibert (v. ci-dessus, p. 253) un rôle analogue à celui de l'Aliénor du *Siège de Calais* vis-à-vis du traître d'Harcourt.

(4) Par exemple dans *Adélaïde du Guesclin*, I, IV :

Il n'est point de Français que l'amour avilisse.

de *Charles IX* (1) semblèrent affranchis de cet « esprit de galanterie », contre lequel l'auteur s'éleva dans sa préface (2). Catherine de Médicis poursuivant le massacre des huguenots fut le seul rôle de femme de la pièce. Et, tandis que la plupart des tragédies sans amour déjà données à la scène par Voltaire ou par ses imitateurs compensaient l'intérêt d'amour absent par le pathétique issu d'autres sentiments profonds de la nature (3), l'auteur de *Charles IX* réduisit délibérément sa tragédie à la pure nudité d'une action toute politique.

Dans *le Siège de Calais*, I, v :

> Que votre sexe en vous ait toujours un modèle :
> Souverain des Français, il peut tout sur les cœurs...

Dans *Gaston et Bayard*, II, III :

> Quand c'est pour la beauté qu'ils courent à la gloire,
> Les Français font voler le char de la victoire.

L' « empire du sexe » était aussi fort célébré dans *le Connétable de Bourbon* : v. par exemple, acte I, l'entretien de Bayard avec Adélaïde ; La Harpe (*Correspondance littéraire*, lettre XXIX) attribuait à ce motif les applaudissements accordés par les « grandes dames » à la pièce de Guibert.

(1) Dans une scène du I[er] acte (sc. IV, entre Guise et Lorraine), que Chénier supprima en l'an VII, le duc de Guise se disait offensé de s'être vu « ravir par Henri (de Navarre) la main de Marguerite (de Valois) » ; mais, dans le sentiment ainsi exprimé d'une manière incidente et qui semblait oublié après le 1[er] acte, on ne saurait voir une dernière trace de l'intrigue amoureuse si souvent introduite dans les tragédies politiques. La Saint-Barthélemy est pour le duc de Guise autre chose qu'une vengeance de rival, puisque Henri de Navarre, justement, est excepté du massacre.

(2) V. le *Discours préliminaire* : « L'ennemi constant, le fléau le plus redoutable, non seulement de notre théâtre, mais des arts et des mœurs chez les nations modernes, est cet esprit de galanterie..., etc .. La nation française en est plus atteinte que toute autre..., etc. »

(3) L'amour maternel dans *Mérope*, l'amour filial dans le *Coriolan* de La Harpe ; la paternité de César révélée à Brutus même, dans *la Mort de César* de Voltaire, etc.

IV

Rien ne devait donc déranger la sévère unité de l'impression que Chénier voulait produire par sa pièce. Il fallait cependant rendre acceptable à la scène cette conception abstraite du « genre historique ». Et pour la faire réussir, même devant des spectateurs encore respectueux des traditions littéraires, ce n'était pas assez d'adapter consciencieusement au « sujet le plus tragique de l'histoire moderne » (1) les plus vieux oripeaux de la tragédie classique ; ce n'était pas assez de découper plus ou moins correctement les étapes logiques de l'action (2), entre une exposition ornée du songe avant-coureur de prochains « désastres » (3)

(1) Chénier qualifie ainsi son sujet, dans son *Discours préliminaire.*

(2) Le massacre des protestants est décidé au 2e acte, — remis en question à la suite du 3e par l'effet que produit sur l'âme de Charles IX la vertueuse éloquence de L'Hospital, — et décidé de nouveau au 4e ; il est accompli au début du 5e acte. — Les remaniements que Chénier a fait subir à sa pièce pour la reprise de l'an VII (v. ci-dessus, p. 191) en ont modifié très sensiblement plusieurs parties, mais non point la distribution générale. Le 1er acte a été entièrement refondu, la fin du 2e et celle du 3 ont été remaniées de façon à mieux suspendre la curiosité ; la première moitié du 4e acte (la « bénédiction des armes » occupe la seconde moitié) a pris une forme toute nouvelle, plus vive et plus théâtrale, mais le fond de chaque acte est resté le même.

(3) Un songe que Henri de Navarre raconte (acte I, sc. II, dans le texte de 1790) à L'Hospital en présence de Coligny. A propos d'un signe menaçant de dés ensanglantés dont s'alarme aussi Henri de Navarre, une note de Chénier indique qu'en retranchant le songe qui était « à la place de ce morceau aux premières représentations », « son dessein a été de substituer une chose neuve et fondée sur le témoignage des historiens *à un morceau d'invention dont les formes étaient déjà fort connues sur la scène française* » : les deux morceaux, pourtant, se retrouvent ensemble dans l'un et dans l'autre des deux textes donnés au t. I des *Œuvres complètes :* seulement les vers qui composaient le songe dans le premier texte (ils retracent les souvenirs les plus sombres des guerres de religion depuis le massacre de Vassy) sont introduits un peu différemment dans le second ; ils expriment moins un songe proprement dit qu'une série de pensées obsédantes pour l'esprit de Henri de Navarre ; et ils précèdent, au lieu de la suivre comme dans le premier texte, l'anecdote des « dés sanglants ».

et les coutumières imprécations succédant au grand récit du cinquième acte (1). Sans doute l'auteur avait pour complices les dispositions d'une bonne partie de son public, lorsque, contrairement aux conditions les plus ordinaires de l'intérêt dramatique, il prétendait l'intéresser en faveur de la foule anonyme des huguenots menacés, représentée seulement dans la pièce par un jeune prince, de rôle à peu près nul (2), et par un vieux chef de guerre d'une sombre et toute passive intrépidité (3); mais il devait pourtant savoir répondre, autrement que par des considérations de préface, à l'attente que pouvait exciter la hardiesse même de son sujet. Sa tragédie offrit en effet deux scènes (4) par lesquelles son intention philosophique s'exprima sous une forme vraiment dramatique : la scène du cardinal bénissant les épées, tandis que le tocsin retentit, à la fin du quatrième acte, et celle de l'acte suivant où le jeune roi, éprouvant après le massacre l'horreur du crime accompli, voit se dresser devant lui, dans une sinistre hallucination, les images sanglantes de ses victimes (5).

(1) Le récit du massacre, fait par L'Hospital à Henri de Navarre (acte V, sc. II) ; les *imprécations* sont prononcées par Henri de Navarre dans la scène suivante, à l'adresse de Catherine de Médicis et du roi.

(2) Henri de Navarre. Dans le texte de 1801, il est formellement excepté du massacre, sur l'ordre de Charles IX, dès la fin du 2e acte : ce point n'était pas éclairci dans la première version, et le critique des *Révolutions de Paris* (nov. 1789) demandait : « Henri de Bourbon est-il compris dans le nombre des proscrits? Qu'est-il? Que fait-il? questions que se pose le spectateur avant le 5e acte... » En tout cas, dans l'une comme dans l'autre version, son rôle est à peu près nul entre le Ier acte où il contribue à l'exposition par les signes menaçants qu'il raconte, et le 5e où il prononce les imprécations après avoir écouté le récit de L'Hospital.

(3) Coligny.

(4) Ces deux scènes sont demeurées à peu près sans changement, à travers les remaniements de la pièce (v. ci-dessus, p. 281, n. 2). La fin du 4e acte et le début du 2e sont, avec le 5e acte, les parties de la pièce qui ont été le moins touchées par ces modifications.

(5) A propos d'une représentation de *Charles IX* à l'un des « jeudis classiques » de l'Odéon, M. Fr. Sarcey écrivait (*Feuilleton du Temps*,

Cette dernière scène, à ce qu'il semble, dut au jeu de Talma son effet le plus saisissant (1) : inspirée peut-être à l'auteur par la lecture du drame anglais de Lee, qui faisait annoncer à Charles IX son châtiment par un « Génie », symbole de ses remords (2), elle n'était après tout qu'une transposition dans la tragédie de Chénier de la scène classique des fureurs d'Oreste ; et ce rappel du cinquième acte d'*Andromaque* ne nuisit sans doute pas plus à la pièce auprès des habitués de la Comédie-Française qu'un certain parallélisme, facile à établir par les rôles de L'Hospital et de Burrhus, entre *Charles IX* et *Britannicus* (3). Mais la scène de la « bénédiction des armes » offrait un spectacle d'un genre plus nouveau. Indépendamment de tout parti pris politique, elle put « paraître trop forte à quelques spectateurs sensibles (4) », pour les mêmes raisons que telle scène shakspearienne du *Roi Lear* ou du *Macbeth* (5) de Ducis. Elle produisit sur le public une impression profonde, constatée par tous les témoignages (6), et par les critiques mêmes qu'elle révoltait. Geoffroy, qui la trouvait « atroce » (7), reconnaissait qu'avec la scène des

9 déc. 1895) : « Je n'avais jamais vu à la scène le *Charles IX* de Joseph Chénier. C'est une tragédie bien sévère, mais dont le 4e acte est superbe, et le 5e d'un grand effet... »

(1) V. sur le jeu de Talma dans cette scène les *Mém.* de Fleury.

(2) Le « Génie » apparaît à Charles IX, la nuit, au commencement du 5e acte; à la fin du même acte, le massacre étant accompli, Charles IX parle des « furies qui le poursuivent », et dit : « le mot de l'Ange était vrai ». Ce fut une des parties du drame de Lee données par le *Moniteur* des 26-27 nov. 1789 (v. ci-dessus p. 266, n. 5). Henri de Navarre annonçant à Charles IX son châtiment joue le rôle du *Génie* de Lee dans la pièce de Chénier.

(3) Parallélisme indiqué et un peu exagéré, nous semble-t-il, par M. Petit de Julleville (*le Théâtre en France*, chap. XI).

(4) Comme le disait Ginguené dans le *Moniteur* (1790).

(5) Joués en 1783 et 1784; *Macbeth* fut repris en 1790.

(6) Arnault (dans sa notice sur Chénier), en constatant « cette impression profonde », ajoute qu'elle était « toute différente du scandale ».

(7) V. sa critique dans *l'Année littéraire* (1790).

remords de Charles IX, elle mettait dans les deux derniers actes de la pièce (1) « quelque chose de théâtral et de tragique ». Le continuateur de Grimm, après l'avoir louée, de même, comme la seule situation « qui fût d'un intérêt vraiment théâtral », s'empressait d'en dénier l'invention à l'auteur de *Charles IX* (2); et Chénier en effet pouvait en avoir emprunté l'idée, non pas au drame de Lee qui n'offrait point de scène équivalente, mais à la mauvaise « rhapsodie » (3) de Baculard d'Arnaud sur Coligny. Elle n'en était pas moins « neuve *au théâtre* », comme le déclarait le rédacteur « patriote » des *Révolutions de Paris* (4), assez avare d'éloges cependant pour les qualités dramatiques du *Charles IX* de Chénier (5) ; et ce mérite, sans doute, n'avait pas cessé d'apparaître encore à ceux qui virent la reprise de la pièce en 1799, puisque M[me] de Staël, écrivant alors son traité *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales* (6) et demandant aux auteurs dramatiques « d'ouvrir une nouvelle source d'émotions théâtrales (7) », citait Chénier, pour « le quatrième acte de son *Charles IX* », parmi ceux qui avaient déjà donné l'exemple « d'introduire sur la scène française un nou-

(1) « Comparés, dit-il, aux ennuyeuses dissertations du reste de la pièce. »

(2) «... et l'idée de cette situation ne lui appartient pas. » (*Correspondance* de Grimm, nov. 1789).

(3) V. ci-dessus, § I, p. 266, n. 6.

(4) (21-28 nov. 1789.) Il ajoutait : « Elle a fait faire un grand pas à l'art dramatique ».

(5) V. ci-dessus, p. 53, le résumé de son appréciation sur la pièce.

(6) Paru en avril 1800. La reprise de *Charles IX* était de janvier 1799.

(7) V. ce traité de M[me] de Staël, II[e] partie, chap. v. C'est dans une note à ce chapitre qu'elle indique, — comme ayant introduit sur la scène française « un nouveau genre d'effet », — « Ducis, dans quelques scènes de presque toutes ses pièces ; Chénier, dans le 4[e] acte de *Charles IX*, et Arnault, dans le 5[e] acte des *Vénitiens* » (joués en octobre 1798).

veau genre d'effets », plus conforme, jugeait-elle, « au génie des poètes du Nord qu'à celui des poètes français (1) ».

La Harpe ne savait donc pas se dégager assez de toute partialité à l'égard d'un confrère trop heureux, lorsque, dans sa *Correspondance littéraire* (2), il affectait d'attribuer tout le succès de l'auteur de *Charles IX* au « mérite facile » d' « avoir rempli sa pièce de ces « maximes communes de liberté et de tolérance uni- « verselle, qu'il était très nouveau d'entendre sur le « théâtre ». — Au temps où fut représenté *Charles IX*, le théâtre avait cessé d'être la seule tribune d'où pussent se faire entendre avec éclat de telles maximes ; et les allusions même à la prise de la Bastille (3) n'auraient pas suffisamment renouvelé, pour un public de théâtre, l'intérêt des lieux communs philosophiques semés par Chénier à travers sa pièce. Une semblable prophétie de la Révolution, encadrée par Imbert (4) dans une pauvre tragédie qui avait eu, elle aussi, les honneurs de l'interdiction et que la Comédie-Française représenta deux mois avant *Charles IX*, n'avait pas valu à cette « tragédie nationale » sur *Marie de Brabant* une bien brillante fortune : les premiers spectateurs avaient fait répéter les vers d'allusion (5), mais la pièce qui en était ornée n'en fut pas moins assez vite délaissée. Il reste vrai de dire que les développements

(1) Le système de Mme de Staël (cf. *De la Litt.*, I, 11 et 13) était alors d'opposer les « littératures du Nord » aux « littératures du Midi », comme étant mieux d'accord avec « l'esprit philosophique » des temps modernes, ainsi qu'avec « l'esprit d'un peuple libre ».

(2) Où d'ailleurs La Harpe semble éviter de parler de « la grande scène du 4e acte » (comme la désigne Geoffroy).

(3) « La Révolution même est annoncée dans la pièce », ajoutait La Harpe pour en expliquer tout le succès.

(4) Secrétaire attaché à la maison de Madame Elisabeth, sœur de Louis XVI.

(5) Sur cette pièce et sur ces vers, v. ci-dessus, p. 56, n. 5.

philosophiques dont Chénier avait encombré surtout les trois premiers actes de son *Charles IX* ne nuisirent pas à la pièce devant le public de 1789. Les tirades de Coligny (1) prédisant la paix universelle avec le règne de la « raison » n'allongeaient pas désagréablement, pour les spectateurs d'alors, la scène où le héros protestant expose au roi perfide son plan de campagne contre Philippe II : ils applaudissaient à ce rêve humanitaire, assez singulièrement attribué au chef huguenot du XVIe siècle. De même L'Hospital poussant jusqu'à la prophétie d'une ère de liberté sa réfutation des maximes despotiques du cardinal de Lorraine (2), — puis, dans la scène suivante, au conseil du roi, développant la thèse de la tolérance, « excusant » l'erreur de « Genève » par les scandales de Rome (3), expliquant par les « crimes du Saint-Siège » le schisme de Luther et de Calvin,— faisait admettre aisément le fragile artifice de ce troisième acte à travers le progrès de l'action (4). Le plaisir d'entendre pour la première fois au théâtre de telles considérations historiques et philosophiques n'en laissait pas sentir l'invraisemblance ou l'inopportunité. Mais ce plaisir même, — assez vite usé, — n'eût probablement pas suffi pour attirer longtemps la foule aux représentations de *Charles IX*, sans d'autres scènes où la philosophie de la pièce s'animait de quelque mouvement théâtral,— sans le spectacle des meurtriers à genoux autour du cardinal qui les bénit, sans le tocsin du quatrième acte sonnant la mort des huguenots.

(1) Au 5e acte, sc. III :

Sire, votre indulgence encourage mon zèle..., etc.

(2) Dans la 1re scène du 3e acte.

(3) Si Genève s'abuse, il la faut excuser... (III. II.)

(4) V. à ce sujet les critiques de Ginguené dans son article du *Moniteur* (21-24 avril 1790).

CHAPITRE III

LE SYSTÈME DE TRAGÉDIE ADOPTÉ PAR « L'AUTEUR DE *CHARLES IX* ».

§ I. Le choix des sujets en rapport avec le but moral et politique.— § II. La simplicité de l'action ; l'amour dans le théâtre de Chénier. — § III. Suppression des confidents. — § IV. Comment les unités de temps et de lieu sont observées par M.-J. Chénier. — § V. Rapport général de ce système de tragédie avec l'époque où il se produisit.

I

Le grand succès de *Charles IX* fixa la poétique de Marie-Joseph Chénier. Les principes qu'il se vanta d'avoir observés dans cette pièce présidèrent à la conception de ses autres tragédies. Il pensa inaugurer avec eux un théâtre conforme à l'œuvre de la Révolution, à l'esprit par lequel devaient se fonder et se maintenir les institutions nouvelles (1).

Donner à la tragédie « un but moral et politique » (2), la faire contribuer à l'éducation civique de la nation, telle apparut à Chénier l'ambition la plus digne du poète tragique. Et la gravité du genre devait s'accorder avec le sérieux de cette fonction.

Chénier rejette donc de la tragédie ainsi destinée à



(1) V. l'*Epître dédicatoire* de *Charles IX* « à la Nation » — et le *Discours pour la rentrée du théâtre de la Nation* (avril 1790,— t. IV des *Œuvres*, — cf. ci-dessus p. 61), reprenant à ce point de vue les idées du *Discours* sur *Charles IX*.

(2) Expression du *Discours* sur *Fénelon* (cf. ci-dessus p. 250), ainsi que du *Discours* sur *Charles IX* (*De a liberté du Théâtr en France*, § 19).

un « siècle de raison et de liberté » (1) la « mythologie antique » et les « héros fabuleux » (2). Après un *Œdipe mourant* qui date de sa vingtième année, les vieilles infortunes des maisons de Labdacus ou d'Atrée ne l'occupèrent plus, en effet, que vers la fin de sa carrière, et seulement pour une reproduction, plus exacte qu'on ne l'avait encore tentée (3), des anciens chefs-d'œuvre qui les avaient illustrées.

Les grands tragiques du XVIIe siècle, en tirant des sujets de l'histoire, ne s'interdisaient pas de l' « embellir », d'y mêler une part de fiction plus ou moins large pour les besoins de leurs conceptions (4). Voltaire, étendant ce droit, s'était permis de situer dans un pays, dans une époque parfois assez vagues, des pièces de son entière invention (5) ; d'autres avaient suivi son exemple (6), sans avoir comme lui l'adresse de peindre, à travers un sujet de fantaisie, une période générale de l'histoire (7). Chénier préféra, pour la

(1) Expression du *Discours pour la rentrée du Théâtre de la Nation* (1790).

(2) V. à ce sujet l'*Epître dédicatoire* de *Fénelon* (1802), ainsi que le *Discours* sur *Charles IX* (*De la Liberté du Théâtre en France*, § 12). Comme exemple de sujets mythologiques traités aux approches de la Révolution, on peut citer pour l'année 1787 l'*Hercule au Mont Œta* de Le Fèvre, et la tragédie de *Méléagre*, qui fut le début de Lemercier, plus tard auteur d'*Agamemnon*.

(3) V. plus loin, chap. IX.

(4) Tel est le cas de *Cinna*, *Sertorius*, *Britannicus* même (par le rôle de Junie).

(5) *Zaïre*, *Alzire*, *Tancrède*, etc.

(6) Grimm (*Correspondance*, mai 1762) dit à propos de la *Zelmire* de de Belloy : « C'est aujourd'hui la mode de mettre sur la scène des romans qui n'ont rien d'historique : nous devons cette science à M. de Voltaire... » Et il dit ailleurs (février 1766) à propos d'une méchante tragédie d'*Eudoxe* : « Elle est merveilleusement découpée sur le patron de nos tragédies modernes : d'abord elle est toute de l'invention de l'auteur, sans aucun fondement historique, — usage que M. de Voltaire a introduit sur la scène... »

(7) Comme dans *Alzire*. C'est pourquoi Chénier, dans l'*Epître dédicatoire* de *Fénelon* (1802), dit que « Voltaire traita historiquement jusqu'aux sujets d'invention... » — Dans son *Tableau de littérature* (1809) il

plupart de ses tragédies, se renfermer dans la vérité des faits historiques (1). Voltaire et certains de ses imitateurs avaient trouvé commode de combiner à leur gré des actions tout imaginaires en vue des allusions qu'ils voulaient y envelopper (2) : mais Chénier prétendit justement, grâce au progrès de l'esprit philosophique et à l'ère nouvelle de liberté, représenter directement au théâtre « les excès du fanatisme et les abus du pouvoir » dans les « événements mémorables » de l'histoire moderne (3).

En s'attachant aux sujets de l'histoire, Chénier se préoccupe assez peu de la couleur historique. Il en a, infiniment moins que Voltaire, la curiosité, le sens et le goût. La « différence des époques et des pays » exige, selon lui, « quelques légères différences dans les formes » (4) : tel, sans doute, ce scrupule qu'il eut de rejeter, entre les personnages de son *Charles IX*, la qualification de *Seigneur*, « absurde, selon lui, dans une tragédie nationale » (5), pour y substituer l'appel-

écrivit à propos des auteurs tragiques qui avaient, depuis 1789 et à l'exemple de Voltaire, « tenté les diverses routes de l'histoire moderne » : « On ne s'est pas borné comme lui à des *époques générales* ; on a retracé des événements mémorables ; on a exposé les excès du fanatisme et les abus du pouvoir avec cette vérité sévère qui convient à la tragédie historique ».

(1) Nous indiquerons plus loin (chap. IV et VII) dans quelle mesure son *Fénelon* et son *Cyrus* font exception.

(2) *Les Druides* de Leblanc, par ex., tragédie semée de maximes contre les prêtres et qui fut interdite en 1772, après douze représentations (cf. *Correspondance de Grimm*), étaient une pièce construite selon ce procédé, comme les *Guèbres* de Voltaire ou les *Lois de Minos*.

(3) V. le passage cité ci-dessus, p. 288, n. 7. — Chénier écrit dans son *Discours* sur *Charles IX*, après avoir vanté le Voltaire d'*Alzire* et de *Mahomet* : « Combien il eût donné de plus grandes leçons s'il n'eût pas été forcé d'affaiblir ou de voiler ses intentions, en présentant sur la scène des mœurs étrangères et des faits inventés ! »

(4) *Discours* sur *Charles IX*.

(5) *Discours* sur *Charles IX*. — Il la juge convenable seulement « dans les pièces où l'on peint les mœurs espagnoles ou italiennes », et déjà « déraisonnable quand on fait parler les anciens Romains ou les

lation de *Monsieur*, réellement nouvelle en des alexandrins tragiques. Mais son souci de l'exactitude des *mœurs* historiques ne va guère au delà de tels détails. L'histoire ne l'intéresse pas en elle-même : il n'en saisit ni le pittoresque ni la vie ; il n'y voit que les enseignements que le théâtre doit en dégager. « La tragédie est plus philosophique que l'histoire », déclare-t-il d'après Aristote (1), — et elle doit être philosophique par l'histoire. L'histoire n'est que le moyen : la leçon philosophique est le but. Et, puisque cette leçon doit consister en général à inspirer la haine du fanatisme et de la tyrannie, il n'importe pas absolument qu'elle se fonde sur des sujets empruntés à l'histoire nationale (2). Aussi l'auteur de *Charles IX* semble-t-il avoir oublié assez vite son projet annoncé « d'introduire sur la scène française les époques célèbres de cette histoire ». Aurait-il prétendu représenter une de ces époques avec son *Calas*, une autre encore avec le sujet anecdotique de son *Fénelon*, parce qu'en effet l'auteur du *Télémaque*, « patriote » sous Louis XIV, put lui paraître la figure la plus inté-

Grecs ». — *Edouard III*, dans le *Siège de Calais*, est appelé *Seigneur* par tous les personnages, ou simplement Edouard par d'Harcourt ; dans *Gaston et Bayard*, Gaston de Foix est appelé *Seigneur* ou *Prince*, Bayard est appelé *Seigneur* ou simplement *Bayard*. L'appellation de *Sire* alterne avec celle de *Seigneur*, adressée au roi Edouard IV, dans le *Warwick* de La Harpe (au t. V du *Répertoire du Théâtre-Français*, 1803) ; nous n'avons pu vérifier s'il en était ainsi dans la 1re édition de cette pièce (1764). L'appellation de *Monsieur* semble n'avoir été introduite dans une tragédie qu'avec *Charles IX* : Ducis en usa pour la première fois dans son *Jean sans Terre* (1791). Au reste, elle ne se rencontre qu'assez rarement dans *Charles IX*, surtout dans le texte de 1799-1801, où elle n'apparait guère qu'adressée deux fois à L'Hospital (acte III). Elle est souvent remplacée par le simple nom du personnage (par ex. Coligny) ou par une périphrase pompeuse, comme celle de « ministre des autels » à l'adresse du cardinal de Lorraine (II, II ; III, I).

(1) *Discours* sur *Charles IX* (cf. ci-dessus, p. 279).

(2) Malgré la préférence que Chénier semblait leur accorder à ce point de vue par certaines expressions de son *Discours* sur *Charles IX*. (V. le passage cité ci-dessus, p. 289, n. 3.)

ressante d'un âge servilement monarchique, et l'affaire de Calas un des épisodes caractéristiques de la lutte engagée sous le règne de Louis XV entre le fanatisme et la « philosophie » ? — Il s'est fort peu soucié, en réalité, de peindre pour la scène le passé de la France. Il le connaît peu, il l'aime moins encore : il est au contraire porté par le préjugé révolutionnaire à le dénigrer, à le répudier, à l'ignorer. Même lorsque le fanatisme républicain ne proscrivit plus, au théâtre comme ailleurs, les souvenirs de l'ancien régime, Chénier laissa aux Raynouard et aux Legouvé (1) le soin de découvrir, après lui, dans l'histoire de France, les « grands sujets » qu'il s'était flatté d'abord d'y trouver (2). Bien que son *Charles IX* semble procéder de l'inspiration à la fois nationale et philosophique de *la Henriade*, le côté français du sujet était, à son point de vue, secondaire, et même, en somme, indifférent. *Henri VIII*, où « la tyrannie » était aussi représentée sous un jour odieux, — *Philippe II*, où pouvait apparaître comme dans *Charles IX* la détestable alliance du fanatisme et de la tyrannie, — devaient être, — selon le raisonnement qui lui faisait qualifier d' « anti-nationales » les pièces de De Belloy (3), — des tragédies *nationales* aussi bien que *Charles IX*, puisqu'elles pouvaient offrir de même un enseignement utile à « la Nation ». Et, en ce sens, il ne s'écartait pas non plus de son rôle de « poète national » (4) en revenant aux sujets des temps antiques.

(1) Les *Templiers* (1805), la *Mort de Henri IV* (1806), etc.

(2) « D'autres grands sujets s'offrent en foule à ma plume », écrivait-il dans *l'Epitre dédicatoire* de son *Charles IX*, après avoir dit dans le *Discours préliminaire* (*De la liberté du théâtre en France*, § 12) son projet « d'introduire sur la scène francaise les époques célèbres de l'histoire moderne et particulièrement de l'histoire nationale ».

(3) V. le chap. précédent, § 2.

(4) Expression que s'applique Chénier dans son *Discours* sur *Charles IX*.

Si en effet l'auteur dramatique pouvait faire applaudir dans un L'Hospital ou dans un Fénelon le langage de la tolérance et de l'humanité, c'est par les héros de l'histoire grecque ou romaine, par les fiers républicains dont Plutarque avait popularisé la gloire, que pouvait le mieux s'enseigner sur la scène le généreux et invincible amour de la liberté. En regard des tyrans qu'il fallait flétrir, les annales de la Grèce ou de Rome offraient à honorer de farouches, de glorieux adversaires de la tyrannie. Tels ces « derniers des Romains », Brutus et Cassius, que Voltaire avait montrés au théâtre conspirant contre César, et que le Chénier d'avant *Charles IX* choisissait, dans leur bataille suprême, pour héros d'une de ses premières tragédies (1). — La Révolution même ramenait vers des sujets de cet ordre l'auteur de *Charles IX* et de *Henri VIII*. Par elle en effet se traduisait dans la vie politique cet esprit d'admiration pour les vertus de l'antiquité républicaine que l'éducation des collèges, depuis la Renaissance, avait entretenu, longtemps platonique et purement littéraire, à travers la France monarchique. Le premier Brutus immolant ses propres enfants coupables de trahir la République triomphait par la reprise opportune d'une tragédie de Voltaire en 1790, sur la scène du Théâtre-Français (2), comme il venait de triompher au Salon de l'année précédente par un tableau du peintre David (3). Les auteurs tragiques suivirent cette double indication. Le *Caïus Gracchus* et le *Timoléon* de Chénier alternèrent avec son *Calas* et son *Fénelon*, dans les années

(1) *Brutus et Cassius* ou *Les derniers Romains* (t. I des *Œuvres posth.*).

(2) En novembre 1790.

(3) Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils décapités (Salon de 1789).

mêmes (1) où se succédèrent aussi sur la scène le *Marius*, la *Lucrèce* et le *Cincinnatus* d'Arnault, l'*Epicharis* et le *Fabius* de Legouvé. Les sujets grecs ou romains furent d'ailleurs, au temps où Chénier composa son *Timoléon*, ceux qu'il pouvait paraître le moins compromettant de tenter (2). Et le culte renouvelé de sa jeunesse pour les Brutus et les Cassius le faisait aboutir, sous le gouvernement de Napoléon, à la conception de *Tibère*.

II

Les sujets ainsi choisis dans les temps antiques ou modernes furent généralement traités par Chénier selon la formule austère qu'il adoptait pour sa tragédie de *Brutus et Cassius* avant même de l'avoir manifestée avec son *Charles IX*. L'« épître dédicatoire » adressée à son frère avec la première de ces deux pièces (3) blâmait vivement, dans le *Spartacus* (4) de Saurin, — parmi d'autres invraisemblances dénaturant l'histoire, — la supposition d'un romanesque amour entre le chef des esclaves et la fille du consul Crassus, amenée, par un étrange artifice, dans le camp même de Spartacus ; et sa critique des travestissements infligés à l'histoire par les auteurs tragiques atteignait même les maîtres du théâtre français : il déplorait que Corneille et Racine, pour satisfaire le goût efféminé d'une cour frivole, eussent montré Sertorius et Mithridate, « au

(1) 1791-95. La série se continua par un *Pausanias* (de Trouvé), un *Caton* de Raynouard, etc. Le *Brutus* d'Andrieux, qui fut *joué* en 1830, avait été *écrit* en 1794.

(2) V. les *Mémoires* d'Arnault, à propos de son *Cincinnatus*.

(3) En 1788, semble-t-il, bien que cette *Epître dedicatoire* figure sans date au t. 1 des *Œuvres posth.* (V. Becq de Fouquières dans son édition des *Œuvres en prose* d'A. Chénier, 1872, p. 349.) — Le *Discours sur Charles IX* est daté d'août 1788.

(4) Tragédie représentée en 1760.

milieu des plus grands desseins, s'occupant d'une intrigue galante et faisant l'amour en cheveux blancs » (1). — La simplicité de l'action lui paraissait en effet désirable au point de vue même de « la perfection de l'art » (2). Il s'en faisait déjà un mérite à propos de son *Azémire* : il se flattait d'avoir, dans cette tragédie d'amour, imité « sinon encore les mœurs sévères de la scène grecque, du moins son extrême simplicité », à laquelle il opposait les « doubles intrigues » (3) gâtant chez « nos meilleurs poètes » les sujets du théâtre grec. Et dans la préface de *Charles IX* comme dans celle de *Brutus et Cassius* (4), il exprime tout son dédain pour les tragédies fondées avant tout sur un agencement compliqué de péripéties : il reproche à De Belloy d'avoir été un « calculateur d'effets de théâtre » (5) en même temps qu'un courtisan du despotisme monarchique ; il aurait volontiers déclaré, après Voltaire, que « la multiplicité des événements et des incidents compliqués n'est que la ressource des génies stériles, qui ne savent pas tirer d'une seule passion de quoi faire cinq actes » (6).

(1) *Ep. dédic.* de *Brutus et Cassius*. Cf. le *Discours* sur *Charles IX* : « Racine ne bannit pas entièrement l'afféterie qui s'était emparée du théâtre... etc. »

(2) Expression du *Discours* sur *Charles IX* (*De la liberté au théâtre en France*, § 19).

(3) La Harpe (*Correspondance littéraire*) se demandait si Chénier, dans ce passage de son *Epître dédicatoire* d'*Azémire* (cf. ci-dessus, p. 25-26), faisait allusion aux chefs-d'œuvre de Racine même : Chénier, en ce cas, n'aurait fait que reprendre à leur sujet les critiques générales de Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie* (sur *Phèdre*, par ex.) ; et cela ne prouve nullement qu'il soit possible d'établir la plus lointaine comparaison entre son *Azémire* et une pièce de Racine.

(4) L'*Epître dédicatoire*, où il proteste contre ceux qui voulaient dans la tragédie « beaucoup d'incidents, de tableaux, de coups de théâtre » : c'étaient les expressions mêmes dont De Belloy se servait dans sa préface pour définir le genre de sa *Zelmire*.

(5) V. le *Discours* sur *Charles IX*.

(6) *Discours sur la tragédie*, en tête du *Brutus* (passage supprimé à

Ainsi se définissait selon Chénier « la vérité sévère » qui lui parut « convenir à la tragédie historique » (1). Y eut-il de sa part l'illusion qu'une rigoureuse simplicité d'action exprime toujours, mieux qu'une intrigue à faces diverses, la vérité de l'histoire? Il semble plutôt avoir pensé que dans un événement les causes qui n'ont pas la dignité de l'histoire ne sauraient avoir non plus celle de la tragédie ; et la *dignité* de l'histoire était surtout déterminée pour lui par celle de la leçon philosophique qu'il voulait en dégager. Or, puisque le théâtre aurait en effet de la peine, bien souvent, à représenter une action historique dans sa véritable complexité d'aspects, le poète dramatique usait de son droit en isolant de circonstances selon lui accessoires le point de vue essentiel sous lequel il voulait développer un sujet./

Chénier appliqua ces principes en s'abstenant toujours d'introduire l'amour dans les sujets où il ne le trouvait pas impliqué. — « Si l'amour n'est pas tragique, écrivait Voltaire (2), il est insipide, et, s'il est tragique, il doit régner seul : il n'est pas fait pour la seconde place. » Chénier l'avait fait régner seul dans son *Azémire* : il l'élimina de son *Charles IX,* où il n'aurait pu lui donner qu'un rang subalterne. Et son discours-préface affirma l'intention d'intéresser désormais, autrement que par le jeu sans cesse répété des mêmes « passions fades », un public de « citoyens » (3). A côté des Calas, en effet, des

partir de 1752). On reconnaît d'ailleurs dans les derniers mots la pure théorie de Racine à propos de *Bérénice*. Au reste, Chénier, dans son *Ep. dédic.* d'*Azémire,* déclarait arbitrairement fixée cette « mesure de cinq actes », et il lui arriva de la réduire à trois pour plusieurs de ses pièces.

(1) V. le passage cité ci-dessus, p. 288, n. 7.

(2) Lettre à Maffei, en tête de *Mérope*.

(3) V. l'expression de ces idées dans le *Discours* sur *Charles IX* (*De la liberté du théâtre,* § 19) : «... et non plus ces passions fades,

Gracchus, des Timoléon, la femme apparut comme épouse ou comme mère (1), non plus comme amante. L'amour n'est pas étranger au sujet de *Fénelon*, mais il n'intervient pas dans l'action même de cette pièce : pour d'Elmance comme pour Héloïse, il n'est plus, jusqu'au dénouement, qu'un mélancolique souvenir. Deux ou trois scènes dans lesquelles Henri VIII tient à Jeanne Seymour un langage galant et passionné ne font même pas de la tragédie qui les contient une exception dans le « théâtre épuré » (2) de Joseph Chénier. Le caprice du monarque passant d'Anna Boulen à Jeanne Seymour n'a guère été pour Chénier que l'occasion d'une peinture de « la tyrannie » (3) et de ses formes arbitraires. Si l'amour fait agir Henri VIII, c'est surtout son âme de despote qui se montre par ses procédés. Et les deux femmes qui sont près de lui dans une situation de rivales semblent plutôt unies par une commune impression de la fatalité de malheur attachée à « la tyrannie ». Expiant le crime involontaire (4) d'en avoir approché, Anna Boulen se retrace les tourments secrets (5) des « grandeurs » dont elle « a connu l'ivresse » (6). Parce qu'elle voit cette disgrâce et parce qu'elle pressent ces alarmes, Jeanne Seymour

éternel aliment de cent tragédies qui se répètent sans cesse, et qui se ressemblent toutes par la mollesse et par l'absence d'idées ».

(1) Mme Calas, Licinia (et aussi dans *Brutus et Cassius*, Porcie) ; — Cornélie, Démariste (La Harpe, au contraire, mettait encore une intrigue d'amour dans son *Timoléon*, 1764).

(2) Expression du *Discours pour la rentrée du Théâtre de la Nation*.

(3) Ce fut le sous-titre de la pièce. V. ci-dessus, p. 204, n. 4.

(4) Certains vers de son rôle semblent tendre (au sujet du pouvoir absolu) vers une moralité assez voisine de l'idée que Saint-Just exprima (13 nov. 1792) à propos de Louis XVI : « ... On ne peut régner innocemment... »

(5) V. au 4e acte, sc. I-II :

« Souvenirs que j'abhorre... etc. »

(6) « J'ai connu des grandeurs l'ivresse inévitable... » Acte IV, sc. VI.

tremble de devenir reine à son tour ; elle n'aime pas Henri VIII et ne tient pas à son amour : elle ne profite de la passion qu'elle lui inspire que pour intercéder en faveur d'Anna Boulen ; elle voudrait conserver à celle-ci la couronne aussi bien que la vie ; elle s'emploie de tout son pouvoir à ramener le roi vers l'épouse qu'elle n'est aucunement désireuse de supplanter. Anna Boulen, de son côté, accepte avec reconnaissance l'appui de sa rivale : elle est tout de suite disposée à la regarder comme une alliée sincère ; elle ne ressent aucune humiliation à la voir s'intéresser à sa disgrâce, aucun embarras à s'en entretenir avec elle ; elle lui témoigne une confiance sans réserve, elle la fait appeler dans sa prison pour lui recommander — avant d'aller à la mort — son enfant. En face même du roi qu'elle a réellement aimé, Anna Boulen n'a guère le langage d'une amante délaissée, d'une Hermione devant Pyrrhus, d'une Ariane devant Thésée : après avoir une fois (1), et en vain, fait appel chez lui au souvenir de l'ancien amour, elle se renferme dans l'attitude de l'innocence injustement accusée ; et, reportant sur sa fille toute sa tendresse, elle ne parle plus qu'avec une sorte d'horreur du « tyran » qui fut son époux (2). — Des pièces même que Chenier composa après la période révolutionnaire (3), une seule admit des rôles d'amour ; et, dans ce sujet de *Philippe II*, dont la passion de Carlos pour Elisabeth constituait le fond, c'est encore la peinture d'un tyran, — appuyé sur l'Inquisition, — que Chénier s'est attaché surtout à faire ressortir.

(1) Au 2e acte de la pièce.
(2) V. la tirade déjà indiquée : « Souvenirs que j'abhorre... » (IV, II).
(3) *Philippe II*, *Cyrus*, *Tibère*.

III

Une tragédie sans amour n'était certes pas une nouveauté sans exemple sur la scène française au temps où Chénier composa son *Charles IX* : ce fut pourtant une distinction qu'une carrière d'auteur tragique cherchant, non pas dans une ou deux seulement (1), mais dans la plupart de ses pièces, à intéresser sans la peinture de cette passion. Et c'en fut une autre que l'application persistante du même poète à bannir de son théâtre les « fastidieux *confidents* » (2).

A divers auteurs, avant lui, des scrupules étaient venus sur l'emploi de ces rôles de convention. Voltaire avait vanté son *Oreste* comme l'exemple d' « une tragédie sans confidents » (3) : il continua, en général, à les utiliser dans ses pièces, en évitant d'ailleurs de les avouer comme tels sur la liste des personnages (4). La différence, pourtant, ne s'était pas réduite toujours à un simple changement de titre. Et De Belloy, dans sa préface de *Gaston et Bayard*, s'applaudissait (5) d'avoir donné au conspirateur Avogare un complice « intéressé

(1) Comme Arnault, par exemple, avec son *Marius*. Arnault (V. ses *Mémoires*), traitant d'abord ce sujet en 5 actes, y avait mêlé « une intrigue amoureuse » qu'il retrancha ensuite, pour réduire sa pièce à 3 actes.

(2) Expression du *Tableau de littérature*, cité ci-dessous, p. 305.

(3) V. son *Epître dédicatoire* d'*Oreste*. — Alfieri, dans l'*Examen* d'*Oreste* (cité par Petitot), railla comme assez peu justifiée cette prétention de Voltaire : selon lui, Pammène, Iphise, Pylade, dans la pièce de Voltaire, n'étaient que des rôles de confidents.

(4) Ainsi Mitrane, « ami d'Arzace », dans *Sémiramis*; Etan, « attaché » à Zamti, dans l'*Orphelin de la Chine*; Sostène, « officier » de Cassandre, dans *Olympie*; Sulma, « compagne » d'Obéide, dans les *Scythes*, restaient des confidents quelconques sous des appellations variées : il n'en était pas de même d'*Omar*, « lieutenant » de *Mahomet*, dans la pièce de ce nom.

(5) Il s'était d'ailleurs passé des confidents dans son *Siège de Calais*.

à l'action à peu près comme Omar dans *Mahomet*, non point un de ces froids confidents inconnus aux Grecs et dont Paris commençait à se lasser ». Cependant, en dépit du mal que l'on disait d'eux, l'usage des confidents persistait : ils étaient si commodes à la tragédie pour ses expositions en récit et pour ses analyses de passion. Ducis les introduisait dans ses imitations de Shakspeare, à côté des Hamlet et des Macbeth ; La Harpe semblait vouloir quelquefois, comme Voltaire, dissimuler, en les conservant, la banalité convenue de leur fonction (1). — Dans la première tragédie de Chénier, l'héroïne, Azémire, et Soliman, l'amoureux dédaigné, apparaissent encore flanqués de leurs confidents respectifs, Ismène et Narsès (2). Mais l'auteur de *Charles IX* se félicita d'avoir banni de sa pièce ces personnages « froids et parasites qui n'en« trent jamais dans l'action et qui ne semblent admis « sur la scène que pour écouter tout ce qu'on veut dire « et pour approuver tout ce qu'on veut faire » (3). Et les confidents, éliminés de *Charles IX*, ne devaient plus reparaître dans le théâtre de Chénier (4). Anticlès dans *Timoléon*, le duc d'Albe dans *Philippe II*, Séjan dans *Tibère*, tiennent par moments le rôle des anciens confidents ; mais ils ont une part et un intérêt dans l'action : le duc d'Albe est le concurrent de Carlos

(1) Ainsi dans *Coriolan*, Volumnius, « sénateur, ami de Coriolan », joue un rôle de confident ; Aufide, « officier Volsque », sert de confident au général des Volsques, Tullus. — De même dans *Virginie*, Spurius, ami et confident d'Appius. — Lemierre donnait pour confident à Gessler (dans *Guillaume Tell*) son officier Ulric ; à Maurice de Nassau (dans *Barnevelt*) son officier Aldersens ; — et il s'en tenait d'ailleurs pour chacune de ces deux pièces à cet unique rôle de confident.

(2) Celui-ci est d'ailleurs le « général des troupes d'Azémire ».

(3) V. le *Discours* sur *Charles IX*.

(4) L'Isaure de *Fénelon* ne diffère guère des anciennes confidentes : pourtant cette religieuse chargée de porter à Héloïse sa nourriture a, par l'initiative de sa pitié, adouci le sort de la prisonnière, et elle est personnellement intéressée à l'acte libérateur qu'accomplit Fénelon.

pour le gouvernement des Pays-Bas révoltés ; Séjan est le ministre de Tibère, l'exécuteur intelligent des volontés du maître ; et Anticlès a si bien, à côté de Timophane, un rôle personnel, qu'il a même le tort d'effacer par son initiative de conspirateur le frère de Timoléon.

Au reste, la tragédie historique, telle que la concevait Chénier, s'accommodait des confidents moins aisément que la tragédie d'amour : elle exigeait du poète beaucoup de discrétion dans la supposition de peu vraisemblables confidences. En s'appliquant à disposer la trame de ses pièces entre les seuls personnages agissants, Chénier se rendait évidemment plus malaisé de faire saisir certains caractères (1) dans les phases parfois ambiguës de leur développement : s'il n'a pas toujours su vaincre heureusement cette difficulté, il a eu le scrupule, louable en soi, de se l'imposer ; et l'on n'a pu, comme à son contemporain Alfieri (2), lui reprocher d'avoir remplacé par une excessive fréquence de monologues les confidents supprimés.

IV

En rompant avec certaines routines, Chénier reste attaché à la tradition classique. La gravité de sa « tragédie historique » (3) se plie toujours à cette loi des *unités* que Voltaire avait défendues contre La Motte (4) comme « les règles fondamentales du théâtre » (5). Il est vrai que dans la seconde moitié du dix-huitième

(1) Celui d'un Charles IX, par ex., ou d'un Philippe II.
(2) V. Villemain, *Tableau de littérature au* XVIIIe *siècle*, 35e leçon.
(3) Expression de Chénier dans son *Tableau de littérature*.
(4) V. sa *Préface* d'*Œdipe* (1729).
(5) Il les oppose ainsi (*Discours sur la tragédie*, en tête du *Brutus*) aux « règles de la bienséance, toujours un peu arbitraires ».

siècle les plus notables des auteurs tragiques savaient interpréter assez à leur aise le respect de ces « règles fondamentales ». La Harpe lui-même, après avoir vivement blâmé (1) les libertés prises avec elles par Ducis dans ses imitations de Shakspeare, ne se gênait pas pour faire tenir dans une tragédie l'histoire de Coriolan « condamné à Rome au premier acte, reçu chez les Volsques au troisième, assiégeant Rome au quatrième » (2) : en supposant dans le délai régulier des vingt-quatre heures cette succession d'événements que Voltaire et La Motte avaient d'un comm un accord (3) jugée incompatible avec la règle, il expliquait que « la proximité des lieux sauvait la vraisemblance », et il prétendait avoir pu ainsi, « sans en violer l'esprit, transgresser la lettre de la loi » (4).

A l'égard de l'unité de lieu, ce raisonnement de La Harpe était déjà d'une application assez ordinaire aux auteurs contemporains. Voltaire, qui invoquait en faveur des règles l'exemple et l'autorité du « grand Corneille » (5), avait fait triompher dans la pratique l'extension désirée par lui pour l'unité de lieu (6).

(1) V. *Correspondance de Grimm*, mars 1784.

(2) C'est ainsi que La Motte, cité par Voltaire dans la *Préface* d'*Œdipe* (1729), décrivait le sujet de *Coriolan*, et c'est justement la distribution du *Coriolan* de La Harpe (l'exil de Coriolan est prononcé entre le 1er et le 2e acte).

(3) A La Motte qui en faisait un argument contre la règle même, Voltaire répondait qu'il y avait là « trois tragédies », — ce que La Harpe conteste dans la *Préface* de *Coriolan*.

(4) V. la *Préface* de son *Coriolan*, et sa *lettre aux rédacteurs du Mercure* (15 mars 1784) au sujet de son *Coriolan*.

(5) *Préface* d'*Œdipe* (1729) : il renvoie à son *Discours sur les unités*, qu'il « vient de lire », et il conclut : « Tenons-nous-en comme le grand Corneille aux trois unités... »

(6) V. le *Discours sur les trois unités* : « J'accorderais volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enceinte de ses murailles... » Sur la réalisation du lieu multiple au théâtre, dans le premier tiers du XVIIe siècle, V. la thèse de M. Rigal

Depuis que la scène, débarrassée des banquettes encombrantes, se prêtait sans peine aux changements de décoration, on se permettait franchement de marquer des lieux différents d'un acte à l'autre. Ducis prenait cette liberté, non seulement dans ses imitations (1) de Shakspeare, mais encore dans son *Œdipe chez Admète* (2). La Harpe en usait dans son *Coriolan*, comme avant lui Saurin dans *Blanche et Guiscard* (3). Il s'agissait seulement de maintenir la diversité des lieux particuliers dans les limites compatibles avec l'unité de temps théoriquement observée. Chénier ne se fit aucun scrupule de faire varier ainsi, en le précisant, le lieu de la scène aux différents actes sans sortir d'une même ville (4). Dans *Charles IX*, le lieu peut rester le même à travers toute la pièce, étant d'ailleurs assez vaguement fixé (5); mais, dans *Henri VIII*, le quatrième acte se passe à la Tour de Londres, les autres ayant pour théâtre une salle du palais du roi. Dans *Caïus Gracchus*, dans *Timoléon*, le premier acte représente une maison privée, les deux autres la place publique de Rome ou de Corinthe. Pour *Fénelon*, le lieu de la scène est tour à tour l'intérieur d'un couvent, un souterrain du même couvent et le palais de l'archevêque, à Cambrai ; pour *Calas*, la

sur *Hardy*. — Voltaire, dans la *Préface* d'*Œdipe* (1729), dit simplement qu'on « étend souvent l'unité de lieu à tout un palais » ; mais il l'étend davantage encore dans plusieurs de ses pièces, grâce à sa théorie des lieux divers pouvant être représentés simultanément : V. la décoration indiquée pour *Sémiramis* (où le lieu change au cours même d'un acte, le 3e), *Oreste*, *Catilina*, *Tancrède*, *Olympie*.

(1) Non pas encore dans *Hamlet* (1769), mais dans *Roméo et Juliette* (1772), *le Roi Lear* (1783), etc.

(2) La scène à Phères : au palais d'Alceste pour les actes I, II, IV ; devant et dans le temple des Euménides pour les actes III et V.

(3) 1763. La scène est à Palerme, dans le palais des rois, aux actes I et II ; à Belmont, maison de plaisance du chancelier Siffredi, aux portes de Palerme, pour les actes III, IV, V.

(4) Il admet d'ailleurs en théorie (V. le *fragment* sur *les unités*, 1797) qu'on puisse « quelquefois même en sortir ».

(5) « Au château du Louvre. »

grande salle du Parlement de Toulouse, une place publique de la ville, et la prison. — Chénier prétendait que l'unité de lieu se trouvait ainsi observée « de la même manière que dans les chefs-d'œuvre de la scène grecque et de la scène française » (1) : dans une dissertation qu'il écrivait en 1797 sur les unités de temps et de lieu (2), il relève en effet chez les poètes anciens d'évidentes exceptions à la stricte rigueur de la prétendue règle, et il cite plusieurs tragédies de Racine (3) où l'unité de lieu ne peut guère, sans invraisemblance, être entendue comme l'exacte identité d'une même salle (4); il estime « que l'envie de l'observer rigou-« reusement a fait rejeter de fort beaux sujets par nos « poètes tragiques, et plus souvent des beautés supé-« rieures dans les sujets qu'ils avaient choisis » ; il lui paraît en effet « presque impossible » pour une tragédie, où de grands intérêts sont en jeu, de garder en ce sens étroit l'unité de lieu (5), « sans rendre la pièce ou mesquine ou invraisemblable ».

(1) V. la *Préface* de son *Fénelon* (1793-1797).

(2) V. au t. IV de ses *Œuvres* ce « fragment sur les unités de temps et de lieu » (daté de 1797).

(3) *Andromaque*, *Britannicus*, *Phèdre*.

(4) Si d'ailleurs on appliquait à ses pièces le même genre de critique, on verrait que la détermination d'un lieu variable pour chaque acte y laisse subsister encore, par la liaison des scènes au cours d'un même acte, de telles invraisemblances : on voit par exemple dans *Calas* (III, sc. V) Clérac, président du Parlement de Toulouse, s'arrêter la nuit, malgré une tempête qui se déchaîne, sur la place publique désignée comme le lieu du 3e acte, pour discuter avec les parents et les amis du condamné l'arrêt qu'il vient de prononcer ; et Chénier, en faisant remarquer par Clérac même la singularité de cette scène, semble charger un des personnages (Mme Calas) d'excuser l'invraisemblance par une raison de sentiment :

« Que font l'heure et les lieux quand il faut être humain ? »

Dans *Caïus Gracchus*, il n'est guère vraisemblable que l'entretien dans lequel le consul Opimius essaie de détacher Gracchus de la cause du peuple, ait lieu sur le forum, comme les autres scènes du 3e acte. — On peut citer encore, dans le même cas, le 4e acte de *Tibère*.

(5) Il oppose sous ce rapport à la comédie, où il « s'agit des intérêts d'une ou de deux familles de particuliers », « l'action d'une véritable

Une phrase de ce « fragment » critique exprime assez bien le rapport que l'on serait tenté de chercher entre le genre de tragédie préconisé par Chénier et sa façon d'apprécier les « unités de jour et de lieu » : « une action *simple*, déclare-t-il, comme doit être celle « des poèmes dramatiques, peut se nouer et se dénouer « naturellement dans un seul jour ; une action *impor-* « *tante pour un peuple entier* ne peut avoir que bien rare- « ment tous ses progrès dans un palais, jamais dans une « seule chambre » (1). Ce n'est pas qu'il ait un respect plus superstitieux de la limite imposée par l'unité de jour : il sait s'autoriser, comme faisait déjà Corneille (2), du texte même d'Aristote pour ne pas l'entendre en un sens trop sévère ; il voudrait « que ce ne fût « pas un grand défaut de l'étendre jusqu'à deux jours, « si cette licence produisait de véritables beautés, ou « si elle était nécessaire dans un sujet d'ailleurs bien « choisi ». Dans la pratique, cependant, on ne le voit point user de cette latitude (3) : un délai extrême de

tragédie, où il s'agit presque toujours des intérêts d'un peuple entier ». Il observe d'ailleurs (Corneille déjà le remarquait qu'il n'y a pas un mot sur l'unité de lieu ni dans Horace ni dans Aristote ; il s'irrite que les « deux hommes d'un mérite fort commun... devenus les législateurs du théâtre français », aient répété avec effronterie : « les anciens ont toujours observé les unités de temps et de lieu », et « aient été crus sur parole ».

(1) Mercier, en 1773, dans son *Nouvel essai sur l'art dramatique* (chap. XII), s'élevait surtout contre l'unité de lieu, « plus gênante que l'unité de temps, et bien moins respectable ». A l'égard de l'unité de temps, il demandait la liberté de dépasser les vingt-quatre heures dans la mesure indiquée par Corneille, et même plus largement « si le drame l'exigeait » (Cf. Chénier cité ci-dessous.)

(2) V. son *Discours sur les trois unités* : « Je me servirais même de la licence que donne ce philosophe... etc. ». Cf. Chénier : « Quant à l'unité de temps, Aristote dit seulement que la tragédie se renferme dans un tour de soleil, ou du moins *excède peu cet espace* ». Il conseille d'ailleurs de ne pas « s'étendre souvent au delà d'un jour ».

(3) L'action de son *Calas* comprenant deux fractions de journée séparées par une nuit, la durée des vingt-quatre heures peut, à la rigueur, n'y être pas plus dépassée que dans *le Cid*

deux jours (1) ne pouvait guère modifier en effet les conditions auxquelles l'unité de temps admise en principe (2) l'obligeait de conformer sa conception de la tragédie historique.

V

Chénier écrivit, vers la fin de sa vie, dans son *Tableau de la littérature depuis 1789* : « Les tragédies les plus « remarquables de ces vingt dernières années se dis« tinguent par une action simple, souvent réduite aux « seuls personnages qui lui sont nécessaires, dégagée « de cette foule de confidents aussi fastidieux qu'inu« tiles, de ces épisodes qui ne font que retarder la « marche des événements et distraire l'attention des « spectateurs, de ces fadeurs érotiques si anciennes « sur notre théâtre, introduites par la tyrannie de « l'usage au milieu de quelques chefs-d'œuvre, prodi« guées par les prétendus élèves de Racine, fréquentes « dans les sombres tragédies de Crébillon, signalées « par Voltaire et désormais bannies de la scène comme « indignes de la gravité du cothurne.... » (3).

C'était résumer, tel qu'il les avait exposés dans ses anciennes préfaces et maintenus à travers la diversité de ses sujets, les caractères généraux du « théâtre

(1) Que Voltaire, dans sa *Préface* d'*Œdipe* (1729), refusait d'admettre : « Si nous admettions deux jours, disait-il, il se trouverait bientôt un auteur pour prendre trois jours,... etc. ».

(2) Nous en verrons plus loin (chap. v) les conséquences pour certains sujets comme celui de *Caïus Gracchus*.

(3) Chénier parle ensuite des « diverses routes de l'histoire moderne » tentées à la suite de Voltaire par les auteurs tragiques : nous ne retenons ici que les caractères communs qu'il attribue aux « bonnes compositions tragiques de l'époque » (V. son discours du 27 févr. 1808 au *Moniteur*), indépendamment de la nature des sujets.

épuré » (1) qui datait de l'année de *Charles IX*. Considéré simplement dans sa forme littéraire, et indépendamment de tout rapport avec l'esprit « philosophique », ce genre de tragédie avait depuis longtemps son chef-d'œuvre : Chénier, en expliquant les mérites de son *Charles IX*, rappelait lui-même « l'incomparable *Athalie* » (2) ; et Voltaire mettait à part, comme sujet biblique, le chef-d'œuvre de Racine, lorsqu'il disait son ambition de « faire réussir en France une tragédie profane qui ne fût pas fondée sur une intrigue d'amour » (3). Il s'y était essayé en effet dans la *Mort de César* comme dans *Mérope* ; à propos de son *Oreste* encore, il se vantait d' « avoir donné à sa nation quelque idée d'une tragédie sans amour, sans confidents, sans épisodes » (4) ; et quelques auteurs, à sa suite, avaient repris de loin en loin, avec plus ou moins de rigueur, cette formule : Chénier put la reconnaître, appliquée même aux sujets de l'histoire moderne (5), dans ce *Guillaume Tell* ou ce *Barnevelt* de Lemierre, que la Révolution tira de l'oubli ou de l'inédit (6), pour les faire applaudir,

(1) Cf. ci-dessus, p. 296, n. 2.

(2) Désignée encore dans le même *Discours* sur *Charles IX* comme « l'ouvrage le plus parfait qui ait illustré la scène française... »

(3) V. l'*Epître dédic.* des *Lois de Minos*; cf. la *lettre à Maffei*, en tête de *Mérope*.

(4) V. l'*Epître dédic.* d'*Oreste*. Cf. ci-dessus, p. 298. n. 3.

(5) Sauf la légère restriction indiquée ci-dessus, p. 299, n. 1, en ce qui concerne les confidents. — Nous n'avons pas à retenir ici, même pour une simple mention, un *Cromwell* de Duclairon, très étranger à cette formule, puisque cette tragédie (qui eut 5 représentations en juin 1764) représentait la mort de Cromwell amenée « par un tissu d'événements romanesques destitués de tout fondement historique » (*Correspondance de Grimm*). Sur une tragédie de *Cromwell* commencée par Crébillon et non achevée, V. Grimm, sept. 1758 et juin 1764.

(6) Pour la scène, du moins : *Barnevelt*, interdit en 1766 (V. ci-dessus, p. 205, n. 4) et imprimé en 1784 (à Lyon, V. Quérard), fut joué en 1790 ; *Guillaume Tell* fut repris en 1790 avec un succès qu'il n'avait pas eu dans sa nouveauté en 1767 ; il fut fréquemment joué en 1794 et remplaça sur l'affiche *Timoléon* interdit. — *La Mort de César* et *Virginie*

aussi bien que la *Mort de César* de Voltaire ou la *Virginie* de La Harpe, comme des « tragédies de liberté » (1).

Ce genre de tragédie, en effet, assez froidement accueilli sur la scène à travers le dix-huitième siècle, se trouva brusquement d'accord avec l'idéal révolutionnaire d'un art sévère et grave, répudiant les formes où semblaient s'être reflétées des mœurs toutes contraires à celles de la liberté ; et c'est pourquoi Chénier put se dire qu'il lui était réservé de l'établir dans sa véritable perfection (2). Par le système qu'il s'en fit, il se distingua de ses contemporains aussi bien que de ses devanciers. Aucun de ses émules ne l'a pratiqué avec autant de persévérance ; nul ne l'a défini avec autant de conviction. Il n'en considéra pas seulement l'effet utile pour la destruction des « préjugés » et pour l'éducation d'un « peuple libre » : il lui sembla qu'un théâtre essentiellement fondé sur les « idées sublimes de la morale et de la politique » (3) devait être, au seul point de vue de *l'art*, une forme supérieure de la tragédie (4). Et le « genre politique dans son auguste simplicité » (5), en harmonie avec un *moment* où la passion politique à son éveil parut absorber toutes les formes de la vie nationale, n'avait pas encore été ni ne fut guère tenté par d'autres sur la scène française en un sens

(jouée d'abord en 1786, reprise en mai 1792) durent de même à la Révolution un succès qu'elles n'avaient pas eu.

(1) Alfieri (Examen de *Timoléon*) qualifie ainsi ses tragédies de *Virginie*, des *Pazzi*, de *Timoléon*.

(2) « Une chose manquait à vos excellents poètes dramatiques : un auditoire », écrivait Chénier dans l'*Epître dédic.* de son *Charles IX* à la « Nation ». — Cf. ce que son frère André lui écrivait en réponse à la dédicace de *Brutus et Cassius* : « Ne crois pas toutefois voir le peuple sentir et applaudir cet ouvrage comme il le mérite... etc ».

(3) V. le *Discours pour la rentrée du Théâtre de la Nation*.

(4) V. le *Discours* sur *Charles IX* (*Liberté du théâtre de France*, § 19) : « ... Quand cela serait,.... il faudrait toujours, à ne considérer même que la perfection de l'art, représenter sur la scène... etc. »

(5) Expression de l'*Epître dédic.* pour *Brutus et Cassius*.

aussi rigoureux qu'il le fut par l'auteur de *Charles IX* et de *Caïus Gracchus*.

Mais une définition, par ses caractères les plus généraux, de la tragédie que Chénier voulut faire triompher, ne peut guère exprimer que dans ce qu'elle eut de *négatif* sa conception d'un théâtre « régénéré » (1); et, envisagée dans les *idées* auxquelles il la consacra, elle ne laisse guère présumer que la trop réelle monotonie d'une perpétuelle attaque contre le fanatisme ou la tyrannie. Il nous reste donc à voir, comme nous l'avons déjà cherché pour *Charles IX*, ce qui, dans les pièces qui suivirent, répond encore à la prétention, énoncée par Chénier d'une façon générale en 1793, d'avoir su, comme auteur dramatique, « concevoir et exécuter des choses nouvelles » (2); et nous reconnaîtrons en même temps dans quelle mesure il a su, comme il s'en vantait aussi, « varier entre eux » (3) des ouvrages dont nous n'avons jusqu'ici considéré que la formule commune et uniforme.

(1) Expression de la Préface de *Fénelon* (1793).
(2) et (3) V. ci-dessus, p. 250.

CHAPITRE IV.

LA TRAGÉDIE INCLINÉE VERS LE DRAME AVEC *Calas* ET *Fénelon*.

§ 1. Les sujets de *Calas* et de *Fénelon* au point de vue des traditions du genre tragique. — § 2. Les « dignités nouvelles » de la tragédie selon M.-J. Chenier et Mme de Staël. — § 3. Appréciation, à ce point de vue, du style de *Calas* et de *Fénelon*. — § 4. Le système dramatique de Chénier appliqué à l'essai de ces « dignités nouvelles ». — § 5. Relations générales de la tragédie de M.-J. Chénier avec les théories de Diderot et de Mercier.

I

Si ce n'était déjà plus une nouveauté, à l'époque où Chénier donna son *Fénelon*, de représenter sur la scène un intérieur de cloître (1), c'en était une encore d'en faire le cadre d'une pièce qui prétendît au titre de *tragédie*. Le maintien de ce titre, au point de vue du style tout au moins, n'était pas pour l'ouvrage une vaine question d'étiquette. Et la même question, bien qu'il ne l'eût peut-être pas tranchée aussi résolument dans le même sens (2), avait dû se poser à Chénier à propos de son *Calas*.

(1) V. ci-dessus, p. 99.

(2) *Calas* (d'après le *Moniteur*) fut annoncé en 1791 comme une « tragédie » ; mais Quérard (*France littéraire*) indique le titre de « *Jean Calas* ou *l'Ecole des juges*, drame en 5 actes et en vers », pour une édition de 1792 (chez Moutard), qui serait la première et que nous n'avons pas vue ; l'édition de 1793 annoncée au *Moniteur* du 9 juin (chez Moutard, aussi) porte : « *Jean Calas*, tragédie... etc. », et l'édition de *Caïus Gracchus*, chez le même (V. ci-dessus, p. 111, n. 1),

« A ne considérer que la condition des personnages, « dit de cette pièce la *Notice* d'Arnault, *Calas* ne serait « qu'un drame ; à ne considérer que le fait qui s'y « développe et la catastrophe qui le dénoue, c'est « une véritable tragédie... « — Ce n'était pas seulement en raison de leur « condition » bourgeoise que Jean Calas et sa famille manquaient, pour le public auquel ils étaient présentés, de cette perspective un peu lointaine que Racine, à propos de son *Bajazet* (1), avait déclarée nécessaire à la « dignité » des personnages tragiques : ils étaient presque des contemporains pour les spectateurs de 1791, qui pouvaient voir encore à Paris la veuve et les filles du supplicié. Avec cette épouse de Calas figurait dans la pièce une servante, une simple cuisinière, sachant d'ailleurs user d'une correcte périphrase pour désigner, dans sa déposition devant le tribunal (2), le local où s'exercent ses humbles fonctions. Et sans doute le procès criminel où sont impliqués ces personnages n'était pas dénué d'un sens historique général ; mais nul intérêt qui les dépasse n'y est directement engagé dans l'action même. Ce procès aboutit à la condamnation et à la mort de l'un d'eux, au deuil et à l'infortune des autres ; mais la représentation de ces « malheurs domestiques » rentrait à peu près dans

annonçait *Henri VIII* et « *Calas* ou *l'Ecole des juges* » comme des « tragédies du même auteur ». L'édition des *Œuvres complètes* porte pour *Calas* le titre de *drame* ; nous n'avons pu voir comment la pièce était intitulée dans les éditions de l'an V et de l'an IX. — Palissot, dans sa lettre sur *Calas* (de 1791, cf. ci-dessus, p. 84) la qualifie « tragédie »; la *Notice* d'Arnault, dont nous citons les observations à cet égard, énumère, après *Charles IX*, — *Calas, Henri VIII, Fénelon* et *Caïus Gracchus* comme des « pièces de genres différents, mais désignées toutes par le nom de *tragédies* ».

(1) V. la préface de cette pièce.

(2) Acte II, sc. II :

« ... Son fils a dirigé ses pas
« Aux lieux où se faisaient les apprêts du repas. »

le cas de la *tragédie bourgeoise*, telle que l'avait définie Diderot (1).

Chénier pouvait, à la rigueur, considérer que cet événement tiré des annales judiciaires de son siècle avait déjà dans une certaine mesure la *dignité* de l'histoire ; mais sa tragédie de *Fénelon* ne tient guère à l'histoire que par le personnage du prélat qui s'y trouve mêlé. Elle n'avait, comme donnée première, qu'une anecdocte empruntée à la vie de Fléchier, et surchargée d'inventions propres à en rendre la matière plus dramatique (2). Les personnages réunis autour de Fénelon sont censés appartenir à de très nobles familles (3), mais leur aventure ne touche qu'à leurs intérêts privés. Et non seulement la pièce n'a pas de dénouement sanglant, — ce qui arrive parfois dans les plus authentiques des tragédies classiques (4), — mais elle n'en a même à aucun moment la menace. Amélie, la novice récalcitrante, court le risque d'être enfermée dans un *in-pace*, tandis que sa mère achèverait ses jours dans celui où elle languit depuis quinze ans ; mais une simple escalade, réussie par la novice, suffit pour détourner ce péril dès le troisième acte, et l'intervention de Fénelon, telle qu'on la voit tout de suite prête

(1) V. son *Traité de la poésie dramatique*.

(2) V. ci-dessus, Ire partie, p. 100-101.

(3) L'histoire même dont il avait tiré sa pièce lui indiquait pour Héloïse une grande famille de Provence. D'après les renseignements que Pougens disait avoir recueillis en Provence pour sa « Religieuse de Nîmes » (V. sa préface), l'amant de sa « Julie » était un jeune homme « bien fait et très riche, mais sans noblesse » : Chénier en a fait un gentilhomme (d'Elmance), devenu ensuite gouverneur de Cambrai.

(4) Chénier rappelait lui-même *Cinna* dans sa préface. « Dans certaines pièces de Corneille, le dénouement est heureux, mais après que la curiosité a été ballottée dans l'attente d'une catastrophe », répondait le rédacteur du *Journal des Théâtres* dans un article (13-16 frim. III), où il soutenait que *Fénelon* « n'était pas une tragédie, mais un simple drame », et il ajoutait : « Dans *Fénelon* on est trop vite rassuré sur le sort des victimes ».

à se produire, ne laisse plus en question que la reconnaissance entre Héloïse et l'amant d'autrefois : ce n'est pas cette péripétie romanesque qui pouvait ramener la fin de la pièce vers la dignité d'une action de tragédie.

II

Vingt ans avant la Révolution, le sujet de *Calas* se présentait à Sébastien Mercier, dans son « rêve » de « l'an 2440 » (1), parmi les chefs-d'œuvre dont il imaginait le spectacle, comme « une école publique de morale et de goût », sur les théâtres d'un Paris renouvelé : «... On leva la toile : la scène était à Toulouse.
« Je vis son Capitole, ses capitouls, ses juges, ses
« bourreaux, son peuple fanatique. La famille de l'in-
« fortuné Calas parut et m'arracha des larmes. Ce
« vieillard paraissait avec ses cheveux blancs, sa fer-
« meté tranquille, sa douceur héroïque. Je vis le fatal
« destin marquer sa tête innocente de toutes les appa-
« rences du crime. Ce qui m'attendrit, c'était la vérité
« qui respirait dans ce drame. On s'était donné bien
« de garde de défigurer ce sujet touchant par l'invrai-
« semblance et la monotonie de nos vers rimés... »

Lemierre d'Argy, l'un des deux auteurs qui enlevèrent à Chénier l'avantage de présenter le premier au théâtre l'histoire de Calas (2), adopta en effet la prose pour le *drame* qu'il composa sur ce sujet : mais, selon l'opinion même de Chénier, le maintien de l'alexandrin ne pouvait suffire à distinguer son *Calas* d'un simple *drame*. Il n'était nullement disposé à suivre ceux qui, depuis quelques années, — reprenant l'idée de La

(1) *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais* (Londres, 1771), chap. xxv.
(2) V. ci-dessus, p. 83.

Motte autrefois combattue par Voltaire (1), — exhortaient les auteurs dramatiques à écrire « des tragédies en prose (2) » ; mais il ne paraît pas non plus avoir admis que le *drame* dût renoncer au vers. Dans la préface même de son *Fénelon* (3), expliquant comment il entendait la distinction du *drame* et de la *tragédie*, il insérait une phrase ironique à l'adresse des « hommes « qui avaient voulu se proclamer inventeurs pour avoir « défiguré, en prose barbare, un genre où La Chaussée « avait mérité par un style naturel et des peintures « vraies, la réputation d'un bon poète de second « ordre » (4). La Harpe, avec les élégants alexandrins de sa *Mélanie* (5), — sinon Fenouillot de Falbaire, trop mauvais versificateur dans son *Honnête criminel* (6), — devait donc représenter à ses yeux la véritable tradition d'un genre dont il rattachait l'origine à la *comédie larmoyante* de La Chaussée ; et de ce genre ainsi établi il prétendait encore distinguer des pièces telles que son *Calas* et son *Fénelon*.

Chénier, en effet, exposait lui-même, à propos du second de ces ouvrages, les raisons pour lesquelles il

(1) Dans la Préface d'*Œdipe* (1729) et dans le *Discours sur la tragédie* (1730).

(2) V. le *Discours* sur *Charles IX* : « Qu'on s'avise de faire des tragédies en prose,... etc. »

(3) 1793. (V. les *Réflexions* sur *Fénelon*, 1797, au t. IV des *Œuvres*.)

(4) V. des idées analogues dans la *Correspondance littéraire* de La Harpe (lettre V, 1774), au sujet du drame de La Chaussée et de Diderot. (Cf. Schlegel, *Cours de littérature dram.*, leçon XII[e]). — Mercier lui-même ne niait pas le mérite de priorité que Chénier restitue ainsi à La Chaussée comme inventeur du *drame*, puisqu'il écrivait dans son *Essai sur l'art dramatique* (1773, chap. IX) : « Ah ! si La Chaussée, si pur, si élégant, si noble, avait eu plus de force, d'intérêt, de chaleur, le drame existerait aujourd'hui dans toute sa beauté, et toute dissertation serait inutile ».

(5) Sur ce *drame* de La Harpe, cf. ci-dessus, p. 99.

(6) *Drame* tiré d'une affaire judiciaire tout aussi authentique que celle des Calas, mais compliquée par l'auteur d'une intrigue de fantaisie. Cf. ci-dessus, p. 82.

« avait cru devoir lui conserver le titre de *tragédie* », et celles qu'il indiquait pour son *Fénelon* valent également pour son *Calas*. « Je crois, disait sa préface, je « crois qu'il serait ridicule de répondre sérieusement « à ceux qui prétendent que les tragédies ne doivent « être fondées que sur les aventures des rois, des « princes, des conquérants et des hommes placés à la « tête des Etats ; je dirai seulement, et c'est une chose « incontestable, que la nature des poèmes dramatiques, « dans quelque genre que ce soit, est tout à fait indé- « pendante du rang qu'ont tenu sur la scène du monde « les personnages représentés. Quand le ton est pathé- « tique, simple et majestueux, quand les mœurs des « personnages ont de la dignité, quand le but de l'au- « teur est constamment d'exciter les larmes, l'ouvrage « est une *tragédie*... » (1). — Les idées ainsi exprimées par Chénier en 1793 sont à rapprocher de celles que Mme de Staël devait exposer au sujet de la tragédie, quelques années plus tard, en traitant de « la Littérature dans ses rapports avec les institutions sociales ». Sans admettre, comme une des conséquences que la Révolution devait avoir pour la littérature française (2),

(1) Chénier ajoutait : « Quand les mœurs et le ton des personnages ont de la familiarité, quand l'auteur s'est attaché à peindre les ridicules, l'ouvrage est une comédie. Quand le but de la pièce est d'exciter tantôt le rire et tantôt les pleurs, elle participe des deux genres : c'est une *tragi-comédie*, ou, si l'on veut, c'est un *drame*, puisque cette dénomination a prévalu ». Ce n'est point tout à fait là, en tout cas, le drame selon la conception de Diderot. Cf. les vers sur le drame, dans l'*Essai sur les principes des arts* (t. II des *Œuvres posth.*) :

..... Ce genre singulier
Où Nivelle, à la fois tragique et familier,
A de pénibles ris joignant de tièdes larmes,... etc.

(2) L'examen de ces conséquences est l'objet de la seconde partie de son traité. (Cf. Partie I, fin du chap. XIII, annonçant qu'elle examinera, dans sa seconde partie, « l'influence que doit avoir la Révolution sur la littérature française ».

la confusion de la tragédie avec le drame (1), elle voulait voir « la différence des deux genres non pas « uniquement dans le rang des personnages que l'on « représenterait, mais dans la grandeur des carac- « tères et dans la force des passions que l'on saurait « peindre » ; et elle citait en effet le *Fénelon* de Chénier comme un exemple de ce que pouvait être la tragédie adaptée « aux institutions et aux mœurs » d'un « grand peuple républicain » (2), cherchant sa *dignité* essentielle « dans la hauteur des idées et dans la profondeur des sentiments bien plutôt que dans les souvenirs et les allusions historiques », et « mettant en action cette sublime vérité » que « les grandes pensées viennent du cœur » : — « La pièce de *Fénelon*, écrivait-elle, « est fondée sur un fait qui est entièrement du genre « du drame ; cependant il suffit du rôle et du souvenir « de ce grand homme pour faire de cette pièce une « tragédie... Une haute vertu, un génie vaste, voilà « les *dignités nouvelles* qui doivent caractériser la tra- « gédie, et plus que tout encore le sentiment du mal- « heur, tel que nous avons appris à l'éprouver ». Et elle semblait marquer la place même que tient cette *tragédie* de *Fénelon* à côté des *tragédies historiques* de M.-J. Chénier, lorsqu'elle ajoutait : « L'esprit phi- « losophique qui généralise les idées, et le système « de l'égalité politique doivent donner un nouveau « caractère à nos tragédies : *ce n'est pas une raison pour « rejeter les sujets historiques, mais il faut peindre les « grands hommes avec les sentiments qui réveillent pour « eux la sympathie de tous les cœurs, et relever les faits « obscurs par la dignité du caractère* ». Elle indiquait enfin dans quelle mesure devait s'exercer, en se conciliant

(1) Partie II, chap. v (*Des ouvrages d'imagination*) : « Il faut cependant éviter de faire de la tragédie un drame,... etc. »
(2) V. Partie II, chap. I.

avec le respect des modèles, le droit d'inventer qu'avait revendiqué de même l'auteur de *Fénelon* dans son *Discours préliminaire* (1) : « Si la circonstance la plus vul-« gaire, expliquait-elle, sert de contraste à de grands ef-« fets, il faut employer assez de talent à la faire admettre « *pour reculer les bornes de l'art sans choquer le goût* ; on « n'égalera jamais, dans le genre des beautés idéales, « nos premiers tragiques : il faut donc tenter, avec la « mesure de la raison, de se servir plus souvent « des moyens dramatiques qui rappellent aux hommes « leurs propres souvenirs, car rien ne les émeut aussi « profondément ».

Les « moyens dramatiques » que Mme de Staël recommandait ainsi d'accommoder par le talent de l'expression à la dignité de la tragédie proprement dite, — étaient assez voisins de ceux que Diderot avait prônés pour sa *tragédie domestique* consacrée au « tableau des malheurs qui nous environnent » (2). Et ce n'est pas seulement dans son *Calas* et son *Fénelon* que Chénier prenait l'initiative d'en user : au quatrième acte de son *Henri VIII*, en arrêtant le cours de l'action pour prolonger les adieux d'Anna Boulen à sa fille encore tout enfant, il introduisait déjà, dans la peinture des malheurs d'une reine, un genre de pathétique que la tragédie avait l'habitude de négliger (3) ; mais il a pu accorder davantage à ce pathétique *bourgeois* en des sujets que leur

(1) V. le passage cité ci-dessus, p. 260, qui vient à la suite de celui que nous citons p. 314.

(2) V. le 3e *Entretien sur le Fils naturel*.

(3) En jugeant *Henri VIII* dans sa *Correspondance littéraire*, La Harpe remarquait, à propos du rôle prêté à la jeune Elisabeth, que « Racine s'était bien gardé de recourir à ce ressort banal en faisant paraître dans *Andromaque* Astyanax, dont il est pourtant question dans toute la pièce ». Cette scène d'adieux d'Anna Boulen à sa fille est d'ailleurs une des « trois scènes » que Geoffroy jugeait « assez théâtrales » dans *Henri VIII* ; et elle était la seule que Jules Janin, en 1842, parût excepter de son jugement — plus sévère encore que celui de Geoffroy — sur cet ouvrage.

nature même inclinait vers le *drame*, — groupant autour de Calas condamné, pour une longue suite de scènes douloureuses, sa femme et ses enfants éplorés, — faisant autour de l'infortune que répare son Fénelon verser abondamment des larmes d'angoisse d'abord, de bonheur ensuite, des larmes d'attendrissement partout.

III

Le point délicat était évidemment de réaliser par le style, lorsque le rang des personnages ne la facilitait plus, l'alliance de ces « moyens dramatiques nouveaux » avec le ton de l'ancienne tragédie (1). En répudiant pour l'art dramatique renouvelé les « ressources factices » longtemps tirées de « l'aristocratie des rangs » (2), Mme de Staël remarquait l'avantage qu'auraient eu à s'affranchir de la gêne des « convenances poétiques » les « véritables convenances du théâtre » réduites aux « dignités de la nature morale » (3) ; elle n'osait pourtant conseiller « d'essayer en France des tragédies en prose » ; mais elle demandait aux auteurs de « perfectionner l'art des vers simples » (4). Elle

(1) A propos de *Charles IX* même, où cependant la « dignité des personnages » ne laissait rien à désirer, Ginguené observait (*Moniteur* du 21-24 avril 1790) que dans les sujets d'histoire moderne, « le caractère et le maintien de la nation française, et en particulier de la cour, avaient une légèreté anti-tragique », d'où résultait assez souvent pour le poète « l'alternative de manquer à la vérité, ou d'être au-dessous du ton tragique ».

(2) V. *De la littérature*, II, 5 : «... L'art dramatique, privé de toutes ces ressources factices,... etc. »

(3) *Ibid.* «... Ce qui serait sensible et vrai dans la langue usuelle peut être ridicule en vers,... etc. »

(4) « Et tellement naturels qu'ils ne détournent point, même par des beautés poétiques, de l'émotion profonde qui doit absorber toute autre idée » (*De la littérature*, II, 5).

semble bien ne faire aucune réserve à cet égard en parlant de la tragédie de *Fénelon* ; elle ne nous dit pas ce qu'elle avait pensé du langage, tout aussi relevé, attribué dans *Calas* à des personnages plus voisins pourtant de « la classe du peuple » (1). Cet ouvrage, n'étant pas comme *Fénelon* démeuré au répertoire, pouvait être assez oublié d'elle aux environs de 1800. Mais l'auteur même, dans la préface de son *Fénelon* (2), s'était consolé du très médiocre accueil fait à ce *Calas* en le désignant, selon une formule assez analogue à l'idée qu'exprima plus tard Mme de Staël, comme « celui de tous ses ouvrages où il croyait avoir mis le plus de naturel et de véritable poésie tragique ».

Dans plusieurs rôles de la pièce, en effet, notamment dans celui du juge « philosophe » (3) qui défend l'innocence de Calas, le style atteignait sans peine à un degré de noblesse qui répondait à la noblesse même des sentiments exprimés. Mais les occasions n'avaient pas manqué où l'auteur avait pu exercer « l'art de donner de la dignité aux circonstances communes ». (4) La *question d'argent* apparaissait, chose inouïe, au cinquième acte de cette « tragédie » : aussi avec quel renfort de solennité sentencieuse La Salle essaie-t-il de l'ennoblir, dans son offre d'un secours pécuniaire à l'épouse de Calas :

Ce métal, inutile aux mains de l'avarice,
Prodigué par l'orgueil, perdu par le caprice,
Trop souvent des forfaits l'instrument abhorré,
Quand il sert la vertu, devient pur et sacré !

(1) « Peut-être, écrit Arnault dans sa *Notice* au sujet de *Calas*, serait-on fondé à s'étonner que Chénier ait prêté un langage si recherché à des individus qui appartiennent à la classe du peuple. Cela peut avoir nui au succès de cette pièce, si recommandable d'ailleurs... »

(2) Edition de 1793.

(3) La Salle.

(4) Expression de Mme de Staël (*De la litterature*, II, 5).

L'interrogatoire du second acte, surtout, — cette séance du tribunal que Chénier prétendit reproduire dans sa pièce (1), — impliquait certains détails dont la banalité avait besoin d'être rehaussée selon les « convenances » propres au style poétique de l'époque. Au juge Clérac qui lui demande « quel était son emploi », Calas répond :

Par les travaux constants d'une utile industrie,
Ainsi que mes aïeux j'ai servi la patrie...

La profession d'avocat donne lieu entre Clérac et le jeune Lavaïsse, questionné sur son père, à un échange de non moins pompeuses périphrases :

Ses jours ne sont-ils pas consacrés à la loi (2) ?
— Il s'est rendu fameux dans l'honorable emploi
De défendre au barreau les droits de l'innocence,
Et le faible opprimé chérit son éloquence.

Chénier a même la naïveté de faire souligner par le président du tribunal l'intempestive grandiloquence de certaines réponses de Mme Calas : celle-ci, interrogée sur le lieu de sa naissance, commence par dire :

J'ai vu le jour chez un peuple vanté
Pour ses lois, pour ses mœurs et pour sa liberté.

Mais le juge s'impatiente de cette emphase :

Ce peuple, quel est-il ? *Ce n'est pas me répondre.*

Et Mme Calas reprend alors, plus simplement :

Eh bien, je suis Anglaise, et je naquis dans Londre.

Mais elle ne renonce pas pour longtemps au ton solennel : un moment après, le juge, en lui demandant

(1) Parmi les mérites que Palissot releva dans sa *lettre sur Calas*, il y a celui « d'avoir osé mettre en action, ce qui jusqu'alors était sans exemple, un interrogatoire juridique, et d'en avoir fait une des plus intéressantes scènes de la pièce... ».
(2) C'est la question posée à Lavaïsse par le juge Clérac.

à elle ou à son époux le nombre de leurs enfants lui donne occasion de répondre :

> Grâce à notre union, bien tristement féconde,
> Six malheureux de plus ont gémi dans le monde ;
> Deux filles, quatre fils.

Elle a besoin, en effet, de soigner son langage pour ne pas se montrer au-dessous de la servante qui comparaît à côté d'elle : voici dans quel style cette domestique témoigne devant le tribunal en faveur de ses maîtres :

> J'ai vécu bien longtemps, mais je n'ai point connu
> D'homme plus généreux, plus rempli de vertu.
> Mon maître et son épouse ont aidé l'infortune ;
> Ils n'ont jamais trouvé sa demande importune.
> Lorsque j'entrai chez eux, au pied de leurs autels,
> Ils venaient de s'unir par des nœuds solennels.
> Hélas ! deux ans après, le ciel en sa colère
> D'un époux fortuné fit un malheureux père.
> Je cultivais les fruits de ce tendre lien,
> Et le cœur maternel se confiait au mien.
> Mes yeux furent témoins du jour de leur naissance,
> Ces mains que vous voyez ont bercé leur enfance.
> Pour mes soins chaque jour recevant des bienfaits,
> J'ai vu dans leur maison l'innocence et la paix.
> Je ne m'attendais pas, non plus que vous, mon maître,
> Que je verrais mourir l'enfant que j'ai vu naître,
> Ni qu'un jour des parents si bons et si chéris
> S'entendraient accuser du meurtre de leur fils.

Cette servante, du moins, ne déploie son élégance de parole que dans les limites très restreintes de son rôle épisodique (1) ; mais Mme Calas développe dans les

(1) Elle raconte, un peu après, certains détails de la soirée fatale :

> . . . . . Son fils a dirigé ses pas
> Aux lieux où se faisaient les apprêts du repas.
> Je me rappelle bien l'époque infortunée ;
> Octobre finissait sa treizième journée ;
> Les orages fréquents et la fraîcheur de l'air
> Nous annonçaient déjà l'approche de l'hiver...

scènes les plus pathétiques l'enflure coutumière de son langage. Et l'on peut trouver, sans doute, qu'elle ne manque pas d'une certaine vérité à travers son exaltation permanente de solennelle bourgeoise : mais Calas lui-même, conservant devant l'erreur de ses juges comme devant la douleur de sa famille la sérénité grave et douce que lui donne la conscience de son innocence, répondait assurément mieux à l'intention qu'avait eue Chénier de maintenir ses personnages dans une note constante de simplicité en même temps que de majesté (1).

IV

S'il ne fut pas avec assez de souplesse l'exact artisan du style qui devait peut-être s'y adapter, l'auteur de *Calas* et de *Fénelon* avait en tout cas le mérite d'essayer dans toute leur pureté, sans aucun alliage de combinaisons parasites, les « moyens dramatiques » dont Mme de Staël devait plus tard recommander l'emploi aux auteurs tragiques. A l'un comme à l'autre de ces deux sujets il appliqua sa formule de tragédie exclusive des artifices d'intrigue et des complications d'incidents (2). L'action de son *Fénelon*, malgré les éléments romanesques dont il en surchargeait la donnée, reste en elle-même de la plus grande simplicité. La novice, désireuse en même temps de sauver sa mère et sa propre liberté, n'a d'autre obstacle à franchir que la muraille

(1) V. le passage cité ci-dessus, p. 314. Chénier fait dire par le juge Clérac (II. III), résumant après l'interrogatoire son impression sur les accusés : « Leurs discours sont *touchants, simples* et vraisemblables... »

(2) Diderot écrivait dans son *Traité de la Poésie dramatique* : « On ne peut mettre trop d'action et de mouvement dans la farce : qu'y dirait-on de supportable ? Il en faut moins dans la comédie gaie, moins encore dans la comédie sérieuse, et presque point dans la tragédie ».

de son couvent ; et Fénelon, une fois averti par elle, n'en rencontre aucun à l'usage bienfaisant de son autorité épiscopale. Après les émotions de l'infortune dans laquelle Amélie a reconnu sa mère, l'impression du pur plaisir que trouve une âme sensible à l'exercice de sa bonté est à peu près le seul intérêt qui soutienne la pièce à travers la lenteur d'un dénouement prévu dès le troisième acte (1). Et la même simplicité de moyens distingue le *Calas* de Chénier des deux pièces qui parurent, quelques mois avant la sienne, sur le même sujet.

Laya, qui avait fait aussi de son *Calas* une pièce en cinq actes et en vers sous le titre de *tragédie* (2), avait pris avec la règle les unités les mêmes libertés que Lemierre d'Argy dans son *drame* : sans s'inquiéter de l'intervalle nécessaire entre le jour du prétendu crime et celui du jugement (3), il représentait, ainsi que Lemierre, dans son premier acte, la soirée où s'accomplit le suicide du fils de Calas, — dans le deuxième, les circonstances qui amènent l'arrestation du père soupçonné. Cette composition du sujet avait ses avantages ; et Lemierre, surtout, développait assez heureusement la première

(1) Le *Journal des Théâtres* (3-16 frim. III) indique que « sur quelques théâtres des départements on arrêtait la pièce à la fin du 4e acte ». — Cf. Daunou, dans sa notice, expliquant que le système de Chénier était « beaucoup moins d'exciter la curiosité du spectateur... que de l'émouvoir... etc. », et indiquant, comme « l'expérience la plus hardie et la plus heureuse qu'il en ait faite, ce 5e acte de *Fénelon* qui intéresse si vivement les spectateurs, quoiqu'il n'ait plus rien à leur apprendre ». L'aveu que Chénier a peut-être « quelquefois poussé trop loin ce système » semble s'appliquer à *Calas* : l'arrêt de mort est prononcé à la fin du 3e acte et déclaré dès lors irrévocable (« Sur un arrêt rendu nul ne peut revenir », dit Clérac).

(2) Elle est ainsi intitulée dans les éditions du temps (1791-92).

(3) Il semble d'ailleurs laisser dans le vague cet intervalle, procédant ainsi avec l'unité de temps comme Ducis dans certaines de ses pièces shakspeariennes ou La Harpe même dans *Coriolan*. Lemierre indique nettement un intervalle de huit jours entre son 2e et son 3e acte, comme entre le 3e (l'interrogatoire) et le 4e (l'exécution).

partie de sa pièce (1) à travers ces scènes d'intérieur domestique auxquelles sa prose avait l'avantage de laisser toute leur aisance familière; mais il faisait ensuite dévier son troisième acte vers un singulier et inutile coup de théâtre, amené par un ressort complètement étranger à l'événement principal : il y mêlait un fils du capitoul David, tourmenté du remords d'un ancien assassinat (2) dont on a en vain recherché l'auteur, et s'accusant lui-même, pour sauver Calas, du meurtre dont on accuse le malheureux père (3). Laya, également désireux d'agrémenter de péripéties le cours trop simple du procès, avait eu recours à des inventions d'incidents non moins bizarres : il montrait son capitoul (4) animé contre Calas d'une vieille haine d'amour-propre froissé (5), essayant d'acheter de la servante Jeannette un faux témoignage contre lui : démasqué en plein tribunal par la déposition de cette femme (6), le capitoul fait rendre néanmoins contre Calas un arrêt de mort qu'il va lui annoncer dans sa prison (7), en lui disant sa joie d'être ainsi vengé; un ami de la famille, Lavaïsse, une fille de Calas, et le

(1) Deux actes, sur les quatre que comprend sa pièce.

(2) Il s'agit d'une jeune fille, Adélaïde, qu'il a jadis assassinée « par amour », — comme il l'explique dans un monologue au 3e acte.

(3) Le « généreux jeune homme » est d'ailleurs convaincu (V. acte IV, sc. 1) de l'impossibilité matérielle d'avoir commis le crime dont il s'accuse ainsi.

(4) « Ce capitoul (dit Laya dans sa préface) n'est point David qui n'est point nommé dans ma pièce : ce sera un personnage d'invention, si l'on veut » ; — et c'est pourquoi Laya avait cru pouvoir lui attribuer la tentative faite pour gagner un faux témoignage de la servante.

(5) Mme Calas en dit les raisons au 2e acte :... Calas avait pris parti pour un protestant maltraité par deux catholiques ; le capitoul, devant la justice, parla contre le protestant ; mais Calas le convainquit d'erreur, et les catholiques furent condamnés...

(6) Sur ce coup de théâtre, cf. ci-dessus, p. 84.

(7) Au moment où, semblable au Socrate du *Criton*, Calas vient de refuser (début du 4e acte) un moyen d'évasion offert par Lavaïsse qui a gagné le geôlier.

juge La Salle assistent à cette scène sans être vus, mais le rapport qu'ils en font n'empêche pas davantage la sentence de s'exécuter.

Chénier, qui commençait sa pièce au jour même de l'interrogatoire, en a cependant rempli les cinq actes sans recourir à aucun de ces artifices de mélodrame (1). Il a pu, sans inconvénient, laisser en dehors de sa tragédie l'événement initial dont la représentation directe eût fait voir Calas effectivement étranger à la mort de son fils : la démonstration des causes qui empêchent les juges de reconnaître cette innocence, fortifie dans sa pièce l'impression qu'en pouvait donner toute l'attitude du prétendu coupable et que devaient en quelque sorte interpréter pour le spectateur, indépendamment du juge « philosophe » et « sensible » qui le défend, d'autres témoins impartiaux, comme le geôlier de sa prison (2) ou « le religieux » chargé de l'assister (3). Et, à développer la véritable « richesse » (4) de son

(1) Pas plus que dans les pièces de Laya et de Lemierre, on ne voit la simplicité du sujet conservée dans *les Calas* d'un M. de Brumore, « attaché au service du prince Henri de Prusse », drame en 3 actes en prose, imprimé à Berlin en 1778, ni dans le *Calas* de Victor Ducange, drame en 3 actes en prose, joué au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1819, et repris à la Gaîté en 1841 : le principal auteur de la condamnation de Calas, dans la pièce de Brumore, est un M. Dumont, sorte de petit Tartuffe, qui a recherché la main d'une jeune fille élevée chez les Calas, et qui, refusé par elle, attribue aux Calas l'inspiration de ce refus ; un certain Ambroise, ennemi de Calas, occupe de ses machinations scélérates la pièce de Ducange.

(2) Palissot, dans sa *lettre sur Calas*, déclarait le personnage de Calas « infiniment plus intéressant que celui de Socrate » : les sentiments de vénération que Chénier fait exprimer à son geôlier (acte IV) envers Calas rappellent ceux qui se manifestent dans le *Phédon* chez le serviteur des onze à l'égard de Socrate, comme le sommeil paisible du même Calas, au matin de son dernier jour, est celui de Socrate au début du *Criton*.

(3) Ce religieux est d'abord disposé (III, III) à s'en rapporter au jugement du tribunal, mais son opinion se modifie peu à peu sous l'impression de l'attitude de Calas, et, quand il vient raconter sa mort, il affirme devant le juge Clérac qu' « un juste est descendu dans l'ombre du cercueil ».

(4) « De quelle richesse il a su semer un sujet en apparence si stérile !... » (écrivit Palissot, *lettre sur Calas*).

sujet par le simple pathétique de l'innocence condamnée, Chénier trouvait encore cet avantage de n'obscurcir d'aucune diversion le sens philosophique qu'il voulait en faire ressortir.

La Harpe, toujours perspicace à noter les inepties de ses confrères, reprochait à Laya, dans sa *Correspondance littéraire*, d' « avoir dénaturé le sujet de *Calas* » en « faisant du capitoul un franc scélérat, suborneur de témoins et digne de la corde » : il se garda de reconnaître dans la pièce de Chénier (1); quelques mois plus tard, le mérite contraire, que Palissot, dans une lettre à *la Chronique de Paris* (2), prenait soin de remarquer. Laya, sans doute, avait prétendu montrer dans les juges de Toulouse « les instruments du capitoul qui fait servir le fanatisme à ses projets » (3) : mais la condamnation de Calas, dans sa pièce, paraît due surtout à la scélératesse de ce personnage, usant des moyens les moins avouables pour satisfaire contre Calas une ancienne rancune personnelle (4). Lemierre lui-même forçait assez lourdement sa démonstration du rôle joué par le fanatisme, lorsque, dans une sorte de conseil tenu entre les trois capitouls pour la perte de Calas (5), il leur faisait formuler sans aucune pudeur leur complot d'iniquité, déterminé même, pour l'un d'eux, par des raisons de concurrence commerciale. Chénier seul représentait, dans le juge Clérac, le fanatisme sincère d'un honnête homme conduit par des pré-

(1) Il en parla comme d'une pièce très ennuyeuse ; il remarqua d'ailleurs que la versification avait paru « un peu plus passable que celle des autres pièces de Chénier » (Lettre 298).

(2) On la trouve au t. II des *Œuvres*. Cf. ci-dessus, p. 84, n. 4.

(3) Ainsi parle Laya dans sa préface.

(4) V. ci-dessus, p. 323, n. 4 et 5.

(5) Acte II, sc. IX : inquiets d'ailleurs des dispositions des « jeunes conseillers, qui sont des esprits forts, des philosophes », ils avisent aux moyens d' « échauffer un peu les esprits sur cette affaire ».

ventions que trahit sa conduite ou son langage, mais dont il se dit et dont il veut se croire exempt ; il marquait dès la première scène, en opposition avec la « philosophie » éclairée d'un autre juge, l'état d'esprit de ce magistrat pieux et probe, partageant contre les protestants tous les préjugés de la foule d'où sont parties à l'origine les rumeurs accusatrices contre Calas (1) et dont les colères aveugles, impatientes d'être satisfaites par une condamnation impitoyable, sont figurées dans la pièce même (2) par un rôle, d'ailleurs bien conventionnel, de personnage collectif. Et le développement du rôle de Clérac à travers la séance (3) et la délibération du tribunal comme après l'arrêt rendu (4) faisait encore apparaître, en contraste avec la généreuse « sensibilité » de La Salle, l'endurcissement professionnel du juge qui s'est fait de l'insensibilité un faux idéal d'abord (5), puis, peu à peu, une habitude, — qui s'est laissé porter par la lente déformation du métier à voir en tout accusé un coupable (6), et qu'un

(1) V. acte II, sc. II, le récit de Mme Calas :

« . . . Oui, criait cette foule impie et fanatique,
« Ils ont tué leur fils devenu catholique... ! etc...

(2) V. l'acte I, sc. IV, où « le Peuple » poursuit de sa colère un fils de Calas absent lors du prétendu crime et resté en dehors de l'accusation, mais qui ne parait pas détester assez des « parents crimiuels ». Cf. encore acte III, sc. V.

(3) V. notamment (II, II) l'incident :

« ... Vous hésitez : vous êtes donc coupable ».

(4) Acte III, sc. V ; — à la fin du 5e acte, seulement, les paroles du Religieux semblent avoir ébranlé la sécurité de son âme et sa foi en la justice de la sentence qu'il a rendue.

(5) Chénier lui fait dire (II, II) :

« Un juge aux passions doit être inaccessible »,

tandis que son collègue La Salle s'empresse pour soutenir Calas qui chancelle pendant le récit qu'on lui demande de la mort de son fils.

(6) Cf. les vers de La Salle (II, III) disant aux autres juges :

« Dans vos bizarres lois qu'inventa la fureur,
L'homme accusé d'un crime a-t-il un défenseur ?
Il est seul, sans conseil, près d'un juge implacable,
Qui semble avoir besoin de le trouver coupable...

tel état d'esprit rend réfractaire aux indices les plus frappants d'une très probable innocence. Cet aspect du rôle de Clérac exprimait, à côté du fanatisme, une autre cause — que ni Laya ni Lemierre n'indiquaient — contribuant à la condamnation de Calas. Chénier, dans sa pièce même (1), en dégageait une allusion à la réforme judiciaire alors élaborée par l'Assemblée nationale, et le sous-titre de son ouvrage en désigna sous ce rapport le « but moral » : c'était, en effet, la partie la plus originale de sa pièce. La Chaussée, en écrivant sa *Gouvernante* (2), avait fait une « comédie larmoyante » qui eût pu, pour quelques scènes du moins, s'appeler, avant le *Calas* de Chénier, *l'Ecole des juges* ; Mercier avait publié un drame en prose sur *le Juge* (3) ; mais ni l'un ni l'autre n'avaient encore traité la *condition* du juge avec autant de largeur que sut le faire Chénier dans sa « tragédie » de *Calas*.

V

C'est ainsi que Chénier conciliait avec les « dignités nouvelles » que Mme de Staël devait assigner à la tragédie, certains des aspects les plus intéressants que Diderot

Clérac appelle La Salle « jeune homme » en plein tribunal (II, III) : Chénier semble avoir supposé entre eux une assez sensible différence d'âge. Cf. ci-dessus, p. 325, n. 5.

(1) Cf. V, VIII, les paroles de La Salle annonçant l'époque où seront substitués

« . . . aux magistrats coupables
« Qui faisaient *un métier* de juger leurs semblables »,

des « juges citoyens » qui n'auront pas appris à se défendre contre les généreux élans de leur sensibilité. V. encore III, VII, les vers de La Salle sur « le magistrat que l'or seul a nommé ». Et d'autres vers de La Salle (cf. ci-dessus, p. 326, n. 6) font allusion à la réforme nécessaire d'une procédure contraire à la justice et à l'humanité.

(2) 1747. V. ce qu'en dit M. Petit de Julleville dans son *Histoire du Théâtre en France*. D'autres pièces de La Chaussée s'appelaient l'*Ecole des amis* et l'*Ecole des mères*.

(3) En 1774.

avait proposés au *drame* nouveau. Diderot lui-même avait indiqué (1) que l'étude des *conditions* « n'appartenait pas seulement au *genre sérieux* (2), mais pouvait devenir comique ou tragique selon le génie de l'homme qui se saisirait de ces *sujets* ». Et la préoccupation de la leçon morale réunissait encore sous un point de vue commun les divers genres qu'avait distingués Diderot. Si en effet la tragédie philosophique de Chénier procédait de la tragédie voltairienne, le système qu'il se fit de l'enseignement par le théâtre répondait plutôt aux considérations exposées par le théoricien du drame. Diderot, non Voltaire, avait posé en principe que « l'objet d'une composition dramatique était d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice » (3). Diderot, sans doute, ne parlait encore que d'un but moral : Chénier — et ce fut le progrès dont il se vanta par rapport à son maître Voltaire (4), — Chénier joignit aux intentions morales des intentions politiques ; il déclara que le théâtre devait être une « école de vertu et de liberté » (5) ; mais il avait été précédé, pour un équivalent complet de sa formule, par un de ces hommes dont il raillait à la fois la « prose barbare » et les prétentions d'« inventeurs » (6): Mercier, reprenant en 1773 dans son *Nouvel Essai sur l'art dramatique* diverses idées de Diderot (7), ne s'était pas borné à répéter que le théâtre avait pour but

(1) V. son 3e *Entretien sur le Fils naturel.*

(2) V. la théorie des *genres* selon Diderot, dans son *Traité de la poésie dramatique* et les *Entretiens sur le Fils naturel.*

(3) V. le 3e *Entretien sur le Fils naturel ;* cf. le *Traité de la poésie dramatique* : « C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit... »

(4) « Voltaire (dit-il dans son *Discours* sur *Charles IX*) a plus approfondi dans ses tragédies la morale proprement dite que la politique... » Cf. ci-dessus, p. 272.

(5) V. son *Discours* sur *Charles IX.*

(6) V. le passage cité ci-dessus, p. 313.

(7) Par ex. sur les *conditions* (V. le chap. VIII de l'*Essai*).

d'« épurer les mœurs » (1) ; il avait défini, à l'égard de la tyrannie même, la mission du poète dramatique, comme Chénier comprit la sienne en 1789 : « Le « poète, écrivait-il, doit détester le despotisme et le « flétrir de toutes ses forces, étendre sa haine sur ceux « qui n'ont ni assez d'énergie ni assez de justesse « d'âme pour sentir que ce système est le renverse- « ment total des droits de l'homme (2); il doit sévir à la « fois contre le tyran et ses esclaves, car c'est la lâcheté « de ceux-ci qui élève le monstre sur leurs têtes... » (3). Et Mercier demandait en même temps (4) au poète d'être convaincu « que les orages civils sont un garant de la santé des peuples». Ce «patriote» d'avant l'heure méritait de se rencontrer à la Convention avec l'auteur de *Charles IX* et de *Caïus Gracchus* : le même collège électoral (5) les désigna l'un et l'autre pour y siéger.

Mercier exprimait d'avance en 1773 l'idée de ceux qui à la Convention voulurent faire du théâtre un instrument d'éducation nationale (6) : il le désignait (7) comme « le moyen le plus actif et le plus prompt d'armer invinciblement la force de la raison humaine

(1) Expression de Mercier (Introduction de l'*Essai*) : « il est temps, écrivait-il encore, que le but moral (dans les pièces de théâtre) se fasse mieux sentir ».

(2) Mercier vient de dire, dans le même chapitre de son *Essai* (édition de 1773, chap. XXI : *Des idées du poète*) : « Qu'il sache que tout système politique doit être posé sur le droit naturel... »

(3) C'est à peu près le sens de la phrase que Prudhomme, en juillet 1789, prit pour épigraphe de ses *Révolutions de Paris* : « Les grands ne nous paraissent grands que parce que nous sommes à genoux : levons-nous... »

(4) Dans le même chapitre *Des idées du poète*.

(5) Celui de Seine-et-Oise. V. ci-dessus, p. 104.

(6) « Un supplément à l'éducation publique », disait Barère à la tribune de la Convention, le 3 septembre 1793 ; — « les écoles de l'homme fait », dit une circulaire du Comité de Salut public, du 26 thermidor an II (V. Welschinger, *Théâtre de la Révolution*) ; — « des écoles de morale et de républicanisme », dira un arrêté du Directoire du 25 pluviôse an IV. Cf. ci-dessus, p. 195, n. 1.)

(7) V. l'*Epître dédicatoire* de l'*Essai* (« A mon frère »).

et de jeter tout à coup sur un peuple une grande masse de lumières » ; et il ajoutait (1): « Il ne faudrait qu'une tragédie bien faite, bien prononcée, pour changer la mauvaise constitution d'un royaume ». Chénier ne put jamais rêver d'importance plus haute pour ses propres tragédies. Mais ce n'était point à la tragédie de forme traditionnelle (2) que Mercier voulait reconnaître un tel pouvoir d'action sur « l'opinion publique » : cette tragédie-là, selon lui, était « muette pour la multitude » (3). Il fut, dès 1773, le théoricien, et il essaya lui-même d'être le fondateur (4) — d'un théâtre franchement démocratique (5), non seulement par son but, mais aussi par sa forme même librement renouvelée. Il adoptait la prose pour le drame dont il voulait faire la naïve représentation de la vie populaire ; mais il entendait que la prose osât s'élever même aux grands sujets historiques traités désormais avec moins de pompe et avec plus de vérité. — A côté de lui, Chénier fut un « aristocrate » en matière de littérature. Il voulut toujours maintenir, avec et par l'alexandrin, la noblesse distinctive du genre tragique (6). Et la Révolution même servit contre Mercier la cause de l'ancienne tragédie, en discréditant provisoirement la hardiesse de ses idées par le dévergondage du théâtre « sans-culotte ».

(1) Chap. II de l'*Essai*. Mercier protestait d'ailleurs — comme plus tard Chénier — contre le « préjugé que l'amour devait être le mobile unique du théâtre » (chap. XXIII). « Sans Voltaire, ajoutait-il, ne serions-nous pas encore esclaves de ce préjugé ?... »

(2) A laquelle il oppose « la tragédie véritable » (V. le chap. III de l'*Essai*), — et il entend par là le *drame*.

(3) Voir l'*Epître dédicatoire* de l'*Essai* (« A mon frère »).

(4) Avec des drames auxquels resta fermée la Comédie-Française, mais qu'il publia et dont plusieurs purent être joués sur des théâtres de province. (V. à ce suiet les chap. XXVIII et XXIX de l'*Essai*).

(5) V. notamment le chap. XX de son *Essai* : « *Si le poète dramatique doit travailler pour le peuple* » — et *passim*.

(6) V. au contraire Mercier, cité ci-dessus, p. 251, n. 2.

CHAPITRE V.

LES ESSAIS D'INNOVATION DE M.-J. CHÉNIER DANS SES TRAGÉDIES ROMAINES.

§ 1. — L'opinion de M.-J. Chénier sur le théâtre de Shakspeare. — § 2. Sa tragédie de *Brutus et Cassius* et le *Jules César* de Shakspeare. — § 3. La tragédie républicaine et le rôle du peuple dans *Caïus Gracchus*. — § 4. Des inconvénients communs à ces deux sujets au point de vue du système classique.

I

Nous avons essayé de déterminer quel genre de nouveauté Chénier rencontra en suivant, après *Charles IX*, les « diverses routes de l'histoire moderne » : nous avons à voir maintenant ce que produisit son système de tragédie appliqué aux sujets de l'histoire antique. Ils furent aussi pour lui l'occasion d'essayer sur la scène des « choses que l'on n'avait pas encore tentées » (1); et l'originalité par laquelle, dans cet ordre même de sujets, il entendit se distinguer de ses devanciers, ne se réduisait pas à quelques détails d'exécution : elle tenait à l'idée essentielle dont procéda, même avant son *Caïus Gracchus*, un ouvrage de sa première jeunesse, représentant les « derniers des Romains » dans leur défaite de Philippes (2). Et, si Vol-

(1) V. ci-dessus, p. 250.

(2) *Brutus et Cassius* ou *les derniers Romains* (t. I des *Œuvres posth.*). Le sous-titre même est rappelé dans une lettre d'A. Chénier (V. ses *Œuvres en prose*) à son frère, en réponse à la dédicace de cette pièce.

taire avait pu rapporter à une inspiration d'origine anglaise celles de ses tragédies qui exprimèrent dans le peuple romain « l'amour dominant de la liberté » (1), si M[me] de Staël encore put recommander aux Français de 1800 l'imitation des « littératures du Nord » (2) pour leur conformité intime avec l'esprit d'un peuple libre » (2), ce n'est sans doute point par hasard que la nouveauté propre des tragédies romaines et républicaines de Joseph Chénier semble avoir son point de départ dans un drame de Shakspeare.

Les Comédiens-Français venaient de jouer, avec quelque succès, le *Coriolan* de La Harpe (3), lorsque Chénier, à peine âgé de vingt ans, leur présentait, après une *Henriette d'Aquitaine* qu'il laissa perdre, sa tragédie de *Brutus et Cassius*. Ils lui refusèrent deux fois cet ouvrage à dix-huit mois d'intervalle (4) ; ils finirent par le recevoir, à une troisième lecture (5), qui suivit de près l'admission d'*Azémire*. Au reste, ils ne le jouèrent point ; mais Chénier y faisait de nouvelles corrections (6) en s'occupant de le faire imprimer, deux ans après, avec une « Epître dédicatoire » à son frère André. Il le garda, en définitive, inédit ; mais il ne semble pas avoir voulu rejeter de son œuvre de théâtre cette « tragédie historique », comme il en avait éliminé

(1) V. la *préface* de *la Mort de César*, édition de 1736.

(2) V. son traité *De la littérature*, part. I, chap. XI et XV.

(3) Donné pour la 1[re] fois le 2 mars 1784, « au profit des pauvres » ; joué 7 fois avant la clôture de Pâques, et « retiré par l'auteur » (V. La Harpe, *Corresp. litt.*), après la 12[e] représentation.

(4) 13 juin 1784 (à l'unanimité) et 6 nov. 1785.

(5) 17 mai 1786 : par 8 voix contre 5 refus et une « à correction ». (Arch. de la Comédie-Française.) *Azémire* était reçue en 1[re] lecture le 27 avril.

(6) V. une lettre de lui à André Chénier, du 13 février 1788 (*Œuvres poét.* d'A. Chénier, Ed. Moland, 1884, t. II). Cf. ci-dessus, p. 293, n. 3. Si d'ailleurs la pièce fut imprimée alors, ce ne dut être qu'à un petit nombre d'exemplaires, pour des amis : Daunou (*Notice*) la range parmi les pièces qu'il publiait, en 1818, pour la première fois.

son *Azémire* (1) : sous l'Empire même, alors que la scène se trouvait refusée à un tel sujet (2), il se promettait, au dire de Daunou (3), de la « perfectionner » encore.

Il avait lu le *Jules César* de Shakspeare avant de la composer ; et il le relisait tandis qu'il la corrigeait (4). — A l'époque où il débutait dans les lettres, la gloire de Ducis, déjà consacrée par l'Académie française (5), et le bruit fait par Voltaire même autour de la traduction de Letourneur (6), ne permettaient plus à un auteur tragique d'ignorer Shakspeare : Chénier avait fait de bonne heure connaissance avec le théâtre entier du poète anglais; il en parlait, au commencement de 1788, dans une lettre à son frère André (7), comme d'une lecture assez ancienne déjà. Et il n'était pas tout à fait d'accord avec André dans le jugement qu'il en portait. « Vous « me paraissez indulgent pour Shakspeare, écrivait-il à « son frère (8) ; vous trouvez qu'il a des scènes admi- « rables. J'avoue que, dans tous ses drames, je n'en « connais qu'une seule qui mérite à mon gré ce nom, « du moins d'un bout à l'autre : c'est l'entretien de « Henri IV mourant, avec son fils, le prince de Galles. « Cette scène m'a toujours paru parfaitement belle.

(1) Cf. ci-dessus, p. 27, n. 4.

(2) Elle le fut formellement au *Brutus* (V. Hallays-Dabot) et à *la Mort de César* de Voltaire ; *Brutus*, interdit au Théâtre-Français, put d'ailleurs être joué à Saint-Cloud.

(3) V. sa *Notice* sur M.-J. Chénier.

(4) V. sa lettre de février 1788, à André. — Daunou dit dans sa notice : « il a puisé, dans quelques scènes des deux derniers actes du *Jules César* de Shakspeare, l'idée de la tragédie que nous publions sous le titre de *Brutus et Cassius* ».

(5) Ducis y entra comme successeur de Voltaire.

(6) 20 volumes, parus de 1776 à 1783. (V. Quérard.)

(7) Celle du 13 févr. 1788. (V. ci-dessus, p. 332, n. 6.)

(8) « Vous qui connaissez si bien la *langue* et la littérature anglaise », lui disait-il vers le même temps, dans l'Epitre dédicatoire de *Brutus et Cassius*. Il semble que M.-J. Chénier lui-même savait dès lors assez d'anglais pour lire Shakspeare dans le texte.

« Ailleurs, et dans la même pièce, il y a des morceaux « qui unissent la noblesse à l'énergie; mais il m'a paru « qu'ils étaient courts... » Sur l'ensemble du théâtre de Shakspeare, Joseph Chénier paraît assez disposé à s'en tenir à la dernière opinion de Voltaire (1). Ce qui le choquait dans ces drames, c'était moins encore leur irrégularité que leurs continuelles discordances avec son idéal de noblesse tragique (2). Il s'indignait, par exemple, de la grossièreté du langage prêté à des Romains dans les scènes de *Jules César* « les plus vantées par les enthousiastes de Shakspeare » (3); il reprochait à Shakspeare « d'avoir, en faisant parler des héros, travaillé pour le peuple » (4), — et c'était justement ce dont Sébastien Mercier le louait (5) en l'opposant aux tragiques français.

Donc, lorsque Chénier reprenait une partie du sujet traité dans *Jules César*, il songeait beaucoup moins à suivre Shakspeare qu'à s'en écarter. Il ne s'agissait pas seulement pour lui de ramener au cadre des unités la libre succession des scènes du drame anglais (6) : il fallait encore en éliminer les « bizarreries », en effacer les vulgarités. Et en composant d'une manière toute nouvelle le développement de sa pièce, Chénier pensa sans doute ne devoir qu'à Plutarque (7) la meilleure par-

(1) Au t. III de ses *Œuvres posthumes*, on trouve un fragment (sans date) où il parle de « ce Shakspeare qui a mêlé tous les tons, confondu tous les caractères, et qui, pour quelques beautés dispersées dans trente ouvrages, dont la masse est aussi monstrueuse que la forme, offre à chaque instant les fautes les plus ridicules où puisse tomber un écrivain, et souvent porte le délire et l'indécence à un degré humiliant pour l'humanité. »

(2) En 1805, dans la préface de sa traduction d'une Elégie de Gray, il appelle Shakspeare « le poète tragique de l'Angleterre ».

(3) et (4) V. l'*Epître dédicatoire* de *Brutus et Cassius*.

(5) V. son *Essai sur l'art dramatique*, chap. xx ; et le *Tableau de Paris*, 1782, t. IV.

(6) L'action passe de Sardes à Philippes du 4e au 5e acte du *Jules César*.

(7) *Vie de Brutus*.

tie de ce qu'il semblait retenir de Shakspeare. « Ce que Shakspeare a copié de Plutarque est fort bon, déclarait-il à son frère à propos de la querelle de Sardes entre Brutus et Cassius (1), mais je ne saurais admirer ce qu'il y a ajouté. » Il n'aurait pourtant pu assurer, comme La Harpe traitant le sujet de *Coriolan* (2), qu'il n'avait rien trouvé à emprunter à Shakspeare en dehors de ce que lui fournissait déjà Plutarque : on reconnaît dans sa pièce, « ennoblies » ou déformées, des idées de scènes que le poète anglais n'avait point tirées du récit de l'auteur grec (3). Mais il eut vraisemblablement la prétention de refaire les deux derniers actes du drame shakspearien, comme il lui paraissait sans doute que Voltaire, dans sa *Mort de César*, en avait heureusement refait les trois premiers (4).

Il serait certes puéril d'établir une comparaison entre l'ouvrage de Chénier et la pièce de Shakspeare avec l'intention de constater la supériorité d'un grand poète sur un auteur encore écolier ; mais le rapport même que nous avons à marquer entre ces deux conceptions si inégales nous oblige à indiquer comment Chénier s'y est pris pour donner à un tissu de scènes dont quelques-unes sont d'une lecture si saisissante dans le drame anglais, l'aspect d'un laborieux exercice de rhétorique.

(1) Lettre du 13 février 1788.

(2) V. la préface de *Coriolan*. Meister jugeait néanmoins (*Corresp. de Grimm*, mars 1784) qu'il s'était borné à suivre « l'action tracée par Shakspeare, en sacrifiant toute vraisemblance dans sa prétendue observation des règles ».

(3) Ainsi l'idée de faire apprendre à Brutus, avant la bataille de Philippes, la nouvelle de la mort de Porcie ; l'entrevue supposée par lui entre les chefs républicains et Agrippa (V. ci-dessous) avant la bataille semble aussi dérivée d'une scène de Shakspeare.

(4) « ... Vous n'ignorez pas, écrit-il à son frère (*Epître dédic.*), que les deux derniers actes de ce drame (*Jules César*) ne sont pas moins bizarres que les trois premiers... »

II

La bataille de Philippes est, dans le *Jules César* de Shakspeare, l'épilogue d'une vaste action qui s'est engagée le jour où Brutus et Cassius ont conçu l'espoir de rétablir, par le meurtre du dictateur, la liberté romaine (1) : elle représente l'avortement final de l'effort des chefs républicains, déçus d'abord par l'avilissement du peuple romain, compromis ensuite par leurs propres fautes, trahis enfin par la fortune des batailles. Chénier a cru trouver dans ce seul dénouement les éléments d'une tragédie en trois actes, prenant ainsi l'action historique au moment où, réduite au seul fait d'une bataille à livrer et à perdre, elle ne pouvait plus guère suffire à l'intérêt d'une action dramatique.

Quelques scènes de l'avant-dernier acte de Shakspeare ont passé dans l'exposition de sa pièce, privées des préparations nécessaires à leur effet. Lorsque nous voyons, au quatrième acte du drame anglais, Brutus et Cassius se rencontrer devant Sardes à la tête des troupes rassemblées par chacun d'eux, nous suivons depuis longtemps l'action commune engagée par eux contre César ; et nous n'assistons pas sans anxiété à la querelle qui s'élève entre eux, attristante par elle-même autant que par son motif : la même querelle, située par Chénier dans son premier acte, se développe, assez indifférente, sur un ton d'ailleurs plus digne de « deux Romains philosophes » (2). De même l'ombre de

(1) « Ce jour doit consommer l'œuvre que les ides de Mars ont commencée », dit Brutus à Cassius, avant la bataille, dans le drame de Shakspeare (acte V, sc. I).

(2) « ... Ces deux philosophes, les derniers Romains, c'est tout dire, ont (dans Shakspeare) la colère de deux hommes du peuple... » (Lettre de M.-J. Chénier à André, 13 févr. 1788.)

César apparaissant à Brutus est d'un grand effet dans une pièce où l'on a vu César tomber sous les coups des conjurés : elle symbolise l'unité du drame en faisant pressentir à la conscience de Brutus l'expiation du meurtre inutile commis au nom de la liberté : la même apparition froidement indiquée et commentée (1) au début de la pièce de Chénier, ne figure plus qu'un banal équivalent du songe ou des menaçants présages dont avaient abusé les expositions de tragédies. Et dans ce premier acte encore, la nouvelle de la mort de Porcie, reçue par Brutus avant la bataille, ne peut avoir comme mesure de sa fermeté stoïque la même valeur que dans le drame de Shakspeare où l'on a vu l'épouse de Brutus s'associer par ses généreuses inquiétudes à la tentative des conjurés. Tous ces incidents perdent à peu près dans la pièce de Chénier l'émouvante signification qu'ils avaient dans le quatrième acte de Shakspeare. Il est même difficile de saisir à travers leur succession fortuite le lieu de ces scènes diverses, précédant et retardant l'ouverture de la véritable action (2).

Celle-ci n'apparaît qu'à la fin du premier acte, lorsqu'on délibère, dans le camp républicain, sur l'opportunité de livrer bataille. Et la bataille est aussitôt décidée pour le jour même, sans que Brutus indique aucun motif bien clair pour en hâter le moment, sans que Cassius soutienne d'aucune raison précise son avis de la différer. Mais Chénier avait besoin de la retarder d'une autre manière dans sa pièce. Il a d'abord ressus-

(1) Chénier a emprunté directement à Plutarque cet entretien philosophique — négligé par Shakspeare — entre Brutus et Cassius au sujet de la vision de Brutus, avec l'interprétation sceptique de Cassius.

(2) Les mêmes scènes sont échelonnées dans le drame anglais à travers un intervalle de plusieurs jours : elles avaient besoin d'une liaison plus précise pour se succéder, comme dans la pièce de Chénier, avec une continuité ininterrompue.

cité, pour en faire une fâcheuse copie de certaines héroïnes cornéliennes, le personnage de Porcie, qui vient démentir elle-même la fausse nouvelle de sa mort et donner à son époux des conseils politiques — d'ailleurs négligés ; puis, transformant en une solennelle et grave conférence une scène inutilement violente et brutale de Shakspeare (1), il a supposé avant la bataille une entrevue des chefs républicains avec Agrippa, chargé de leur faire de la part des triumvirs des propositions d'accommodement. Il s'applaudissait sans doute d'avoir ainsi ménagé dans son second acte une grande scène politique comparable à celles que l'on admirait dans maintes tragédies de Corneille (2), et propre à développer le sens général de l'action dont il ne représentait qu'un moment très limité ; mais les maîtres du théâtre classique avaient un art — que n'a pas su leur emprunter Chénier — pour introduire et encadrer de telles scènes dans l'enchaînement logique d'une action de tragédie.

Or, après ces offres de conciliation que repoussent Brutus et Cassius, tout le progrès de la pièce se trouve en quelque sorte épuisé, puisque Chénier, au début de son troisième et dernier acte, nous montre tout de suite Brutus pleurant, avec la mort de Cassius, le désastre définitif de la liberté romaine et ne retournant au champ de bataille que pour y chercher la mort. Porcie redevient alors utile pour occuper la scène en accusant les dieux, pour écouter le récit des derniers épisodes de la défaite, — et la clémence des triumvirs, dont Agrippa est vers elle le messager, lui donne occa-

(1) C'est, au 5e acte de Shakspeare, un assaut d'injures entre les chefs des deux armées : « Cette scène (écrivait Chénier dans son *Epître dédicatoire* de *Brutus et Cassius*) est un modèle du style injurieux ».

(2) Par ex. dans *Sertorius*, la scène entre Sertorius et Pompée.

sion de repousser avec une dernière emphase la perspective d'y survivre.

Porcie n'est pas davantage utile à l'action dans le *Jules César* de Shakspeare, mais elle ne vient pas, à travers les camps et les armes, chercher une place pour de vaines déclamations. Une brève mention de sa mort, au quatrième acte, nous la fait simplement entrevoir, mêlant de vagues faiblesses de femme à son énergie de Romaine, et se tuant, non point par une froide décision de son orgueil, sur le champ de bataillè où succombe Brutus, — mais à Rome où elle est restée, près de son foyer où lui manque son époux, dans l'angoisse un jour trop poignante de la défaite qu'elle pressent.

Quant à Brutus et à Cassius, il était assurément difficile à Chénier de faire tenir dans le cadre étroit de sa pièce la vivante complexité des traits qui caractérisent dans le drame de Shakspeare les deux chefs républicains. Et, en ne les montrant qu'à l'heure de la bataille décisive, il n'a guère su conformer leur attitude aux vraisemblances de cette situation suprême. — Comme il fait annoncer très brièvement, au début du troisième acte, la mort de Cassius, sans aucun détail sur la funeste méprise qui l'a porté à se tuer, Brutus a beau l'appeler « le dernier des Romains », — on peut trouver que pour un chef d'armée il a été bien prompt à désesperer du succès de la bataille, et, pour un Romain, du salut de la liberté : puisque l'issue de la lutte était douteuse encore (1), avait-il le droit d'être si vite « fatigué de ses jours » (2) ? Brutus, qui attend du moins pour se donner la mort la consommation de la défaite, semble lui aussi céder trop tôt au décourage-

(1) Il n'y a, dans la pièce de Chénier, aucune indication exacte de la défaite des troupes commandées par Cassius, tandis que Brutus est vainqueur avec les siennes.

(2) C'est l'explication que Brutus donne de sa mort (acte III, sc. I).

ment : il faut qu'un de ses lieutenants vienne lui rappeler son armée qui lutte encore, tandis qu'il s'attarde à de vaines lamentations devant le cadavre de Cassius ; et, puisqu'on lui montre ses soldats ralliés, puisqu'on peut lui parler encore de la possibilité de vaincre, devait-il déserter si tôt le champ de bataille pour s'en venir, — comme s'il n'avait plus qu'à mourir à son tour, — prononcer dans sa tente l'oraison funèbre de son ami ? — De telles questions ne se poseraient pas si Chénier n'eût effacé dans le vague les vicissitudes historiques de la bataille : le suicide prématuré de Cassius est amené par une suite de circonstances très exactement représentées, d'après Plutarque, par Shakspeare ; et Brutus, tel que nous le montre Plutarque, peut pleurer à son aise devant le corps de Cassius : la bataille est finie pour ce jour-là, elle s'est terminée pour Brutus par une demi-victoire, et il en livrera une seconde vingt jours après, occupé jusqu'au bout à se ménager la chance de vaincre ; Shakspeare a réuni les deux batailles en une même journée, mais il a nettement maintenu la succession des deux actions distinctes : tout se brouille et se confond dans la pièce de Chénier, en sorte que ni Cassius ni Brutus, avec leur impatience de mourir, ne paraissent dans la vérité de leurs rôles. — Et par là s'exagère maladroitement à côté d'eux l'importance de personnages à qui suffisait mieux ce mérite de « savoir mourir » : un fils de Caton (1), qui, après avoir contribué plus que tout autre à faire hâter la bataille (2), cherche la mort, en vaillant soldat, dans la mêlée (3) ; Porcie surtout,

(1) Chénier fait dire de Porcius Caton par Brutus (acte II, sc. IV) :
« Et le fils de Caton ne saura que mourir. »

(2) Dans le conseil tenu à la fin du 1er acte.

(3) Récit de Messala à Porcie, — d'après Plutarque, *Vie de Brutus*, § 57, et Shakspeare.

qui, faisant de son sort particulier la véritable conclusion de la pièce, s'applique à ménager, à travers le sous-entendu prolongé (1) de ses réponses au lieutenant des triumvirs, l'effet de son suicide final. C'est ainsi que dans l'enfance de la tragédie française Robert Garnier faisait de ce personnage de Porcie le centre de la pièce (2) où il interprétait, comme un sujet de majestueuse élégie, ce même événement de Philippes.

III

Chénier répondait d'avance, dans l' « Epître dédicatoire » de *Brutus et Cassius*, à ceux qui auraient accusé sa pièce de manquer d'intérêt : « Comment, disait-il, « comment des personnes qui croient aimer la tragédie « peuvent-elles voir sans l'intérêt le plus vif les pre- « miers personnages de l'univers parlant, agissant et « mourant pour la cause de la justice, pour le soutien « de la plus belle constitution politique qui fut ja- « mais » ? — Voltaire n'avait pas pensé qu'un tel genre d'intérêt pût suffire à la pièce composée par lui d'après les trois premiers actes du drame de Shakspeare : il avait, pour sa tragédie de la *Mort de César*, mêlé à l'intérêt de la liberté romaine celui qui s'attache au secret de la naissance de Brutus, dévoilé par César à Antoine dès le début de la pièce, et un peu plus tard (3) à Brutus lui-même. Chénier avait peut-être saisi sous son aspect

(1) Sur la façon dont elle entend éviter d'être esclave et conserver sa liberté.

(2) Intitulée *Porcie*. — Le 3e acte de Garnier, en faisant adopter par Octave, après une longue contradiction, des conseils de clémence, est, au point de vue du suicide de Porcie, l'équivalent de l'offre de vivre faite à Porcie de la part des triumvirs dans la pièce de Chénier.

(3) A la fin du second acte (sc. VIII) ; et Brutus, au 3e acte, en fait part aux conjurés.

le plus imposant le *Jules César* de Shakspeare, en concevant d'après ce drame une tragédie qui fût avant tout, et sans l'alliage d'aucun intérêt secondaire, la peinture d'un moment important de l'histoire romaine. Mais l'insuffisance de son talent ne pouvait qu'exagérer le défaut initial d'un sujet à peu près rebelle par ses conditions mêmes à la forme régulière de la tragédie classique : Chénier s'est trouvé impuissant à donner la vie aux personnages de son tableau ; il n'a su exprimer que par de monotones tirades (1) l'intérêt qu'il prenait lui-même à l'effort de leur vaillance républicaine ; il n'a su développer qu'en de froides dissertations le tissu de ces causes — fatales à la liberté romaine — dont l'impression se dégage si forte et si profonde à travers l'action diverse et mouvementée du drame shakspearien.

Cette tragédie de *Brutus et Cassius* ne subit point l'épreuve de la scène ; mais c'est dans la conception semblable d'une pure action politique (2) que Chénier, un peu plus tard, encadra l'idée qui fit, aux yeux de ses contemporains (3), la nouveauté de son *Caïus Gracchus* : celle de représenter le peuple participant comme acteur à l'action d'une tragédie. Il importe peu que le comte de Guibert, — l'auteur, applaudi en cour, du *Connétable de Bourbon*, — eût écrit, quelques années auparavant, une pièce (4) conçue d'une manière analogue sur

(1) V. notamment dans le rôle de Brutus, acte I, sc. IV; II, v, et III, II.

(2) Cf. l'article des *Révolutions de Paris* (11-18 févr. 1792) sur *Caïus Gracchus* : « L'auteur l'a traité (son sujet) sévèrement et dans le genre des pièces historiques anglaises, et il est plusieurs scènes que Shakspeare et Corneille n'eussent point désavouées ». C'est sans doute dans le même sens que le rédacteur de la *Correspondance de Grimm* (août 1780) voyait dans *les Gracques* de Guibert une « pièce plus historique qu'aucun drame de Shakspeare ».

(3) Cf. les *Révolutions de Paris*, citées ci-dessus, p. 90, n. 3.

(4) Lue dans quelques sociétés « très particulières » dès 1780 (V. *Correspondance de Grimm*, août 1780).

le même sujet (1), puisque cette tragédie des *Gracques*, vantée en 1790 par Mme de Staël comme « la plus républicaine que l'on eût encore au théâtre » (2), était restée et devait demeurer longtemps encore inédite (3) : on peut penser, seulement, que la réputation faite à cette pièce par les amis du noble académicien (4) guida vers ce sujet l'inspiration de l'auteur de *Charles IX*. Et le peuple ne jouait aucun rôle en scène dans la *Virginie* de La Harpe qui, représentée en 1786 avec un succès d'estime (5), succéda en 1792 au *Gracchus* de Chénier sur l'affiche du Théâtre de la République (6). L'introduction du peuple, comme personnage mêlé au dialogue, dans une action de ce genre, avait son véritable précédent au Théâtre-Français, dans la situation finale de la *Mort de César*, imitation affaiblie de la scène où Shakspeare montrait le peuple de Rome d'abord favorable aux explications des meur-

(1) Bien que le progrès de l'action ne soit pas conçu tout à fait de la même façon, la distribution générale de ses *trois* actes correspond à peu près à celle de la pièce de Chénier, les personnages (y compris le peuple) étant d'ailleurs les mêmes : au 1er acte, les préliminaires de l'action que va engager Caïus Gracchus en reprenant la loi agraire de Tibérius; au 2e, l'assemblée du peuple où Caïus développe le sens de son projet ; au 3e, la mort de Caïus. C'est, comme dans la pièce de Chénier, toute la carrière de Caïus resserrée, avec la même altération de l'histoire, dans des limites où l'unité de temps puisse paraître observée.

(2) V. son *Eloge de M. de Guibert* (imprimé en 1821 dans ses *Œuvres complètes*) ; mentionné en août 1790 dans la *Correspondance de Grimm*.

(3) Le comte de Guibert chargeait ses héritiers de la publier, ainsi qu'une autre tragédie, *Anna de Boulen* (V. Mme de Staël) ; elles le furent en 1822.

(4) Saint-Lambert en parlait dans sa réponse au discours de réception de Guibert à l'Académie française (13 févr. 1786); les Comédiens-Français, dit Mme de Staël, « peu de temps avant sa mort (1790), lui demandaient instamment de la laisser jouer » : il refusa pour ne pas flatter l'opinion déjà trop portée dans le sens des idées de sa pièce.

(5) Cf. *Correspondance de Grimm*, août 1786.

(6) En mai 1792 : c'est pour cette reprise que La Harpe (V. sa Préface) introduisit dans la grande scène du 3e acte, entre Appius et Icilius, « le développement du grand principe de la souveraineté du peuple ». — Le sujet de *Virginie* ne prenait d'ailleurs que par accident la tournure d'une action politique.

triers de César, puis retourné par les discours d'Antoine contre ses prétendus libérateurs ; mais Chénier, dans son *Caïus Gracchus*, ne se borna pas à faire intervenir le peuple au terme d'une action développée sans lui, comme il l'avait déjà introduit pour une scène d'exposition dans son *Calas* (1) ; il voulut l'associer aux phases essentielles d'une action où son intérêt collectif apparût constamment et directement en jeu. Et, prenant encore à l'approche de son dénouement, selon les exigences du système classique, l'action historique qu'il voulait ainsi représenter, — il a usé, pour en exprimer le sens et en résumer le cours antérieur, de procédés semblables à ceux qu'il avait appliqués au sujet de *Brutus et Cassius*.

Dans Plutarque, — à qui Chénier cette fois empruntait sans intermédiaire sa matière (2), — il n'y a pas l'indication d'une seule harangue adressée à la plèbe par ses chefs, Caïus ou Fulvius, pendant les deux ou trois journées où se décide leur sort. L'heure des discours, en effet, est passée : des scènes de violence, des attroupements de peuple, des distributions d'armes, une courte et décisive échauffourée étouffant cette éclosion de guerre civile, — voilà ce que présente le récit du biographe grec. Gracchus n'y fait point œuvre d'éloquence pour intéresser le peuple à son salut : s'arrêtant sur le forum devant la statue de son père, il la considère quelque temps dans un mélancolique silence, puis se retire en versant des larmes, et d'elle-même une partie du peuple, émue de sa douleur, se groupe à sa suite pour aller veiller, la nuit, devant sa maison, dans un grave et triste recueillement ; d'autres, plus tumultueux, se sont réunis à l'appel de Fulvius. — Chénier n'a rien conservé de ces

(1) Cf. ci-dessus chap. IV, p. 326, n. 2.
(2) V. la *Vie de Caïus Gracchus*.

détails dans sa pièce : un Fulvius, auquel il ne reste rien des traits qui caractérisent dans Plutarque cet associé un peu conpromettant de Caïus, amène dans la demeure du tribun une troupe de plébéiens, et Gracchus reconnaît aussitôt le moment de leur adresser une belle harangue, les excitant à s'affranchir de l'oppression du sénat, leur montrant dans son atrium le monument où sont renfermés les restes de son frère Tibérius, jurant avec eux, sur cette cendre qui doit leur être chère, de poursuivre sans défaillance le triomphe de leur cause, — sortant avec eux enfin pour les conduire au forum à la conquête de leurs droits. Or il sait par Fulvius même qu'il doit y trouver le consul armé par le sénat de la formule solennelle qui l'invite à veiller au salut de l'Etat.

Selon le récit de Plutarque, Caïus, — n'étant plus tribun (1), à ce qu'il semble, — ne propose, ni le jour de sa mort, ni les jours précédents, aucune loi devant aucune réunion de peuple. Ce sont ses lois, au contraire, que le consul Opimius a entrepris de faire abroger. Opimius va procéder à l'exécution de son projet ; il vient d'offrir aux dieux le sacrifice préliminaire, lorsqu'un de ses licteurs est tué par les partisans de Caïus et de Fulvius, et c'est à la suite de ce meurtre que le consul se fait investir par le sénat de l'équivalent du pouvoir dictatorial. — Chénier a brouillé dans sa pièce cet enchaînement clair et précis (2). En mettant sur la scène Caïus au dernier

(1) Chénier fait dire par son Caïus même (I, II) qu'il n'a pu obtenir un 3e tribunat (ce qui est conforme aux indications de Plutarque), mais la pièce donnerait à penser qu'il en est encore à son 2e tribunat Selon la constitution romaine, cette qualité de tribun lui était nécessaire pour proposer une loi devant le peuple, comme il le fait au 2e acte de la pièce de Chénier.

(2) Le meurtre même du licteur Quintus n'est rappelé dans sa pièce I, II) que comme un incident très secondaire : il a une tout autre

jour seulement de sa vie, il voulait le montrer, non point réduit à expier dans une attitude de victime, mais au contraire ardent à soutenir jusqu'au bout son rôle antérieur de défenseur du peuple ; il voulait le faire paraître dans la gloire de la tribune, devant le peuple assemblé, — montrant encore en face de lui le tribun Drusus (1) employé par le sénat à miner son influence, et ménageant ainsi, au jour marqué pour sa mort, une scène qui semble être l'image en raccourci de toute sa carrière. — Donc, à l'action que lui traçait le récit de Plutarque, et que l'initiative du consul dirige contre Caïus désireux surtout d'éviter la lutte, il en a entremêlé une autre dont Gracchus lui-même prend l'initiative avec un projet de rétablir la loi agraire de Tibérius ; et il a fait indiquer par les discours de son tribun (2) ce qui fut peut-être dans la pensée politique des Gracques, liant à cette loi protectrice de l'*égalité* l'avenir même de la *liberté* romaine. Mais l'action de sa pièce s'est trouvée obscurcie par l'invraisemblable complication de ces développements ora-

importance, — surtout par le parti qu'en tire le consul, — dans le récit de Plutarque. — Guibert reproduisait mieux dans sa pièce la suite des faits indiqués par Plutarque : le meurtre du licteur y était représenté vers la fin du 2e acte (sc. III) comme résultant du tumulte provoqué dans l'assemblée du peuple ; et ainsi, bien qu'elle fût développée pareillement dans l'hypothèse fausse du projet de loi agraire repris par Caïus devant le consul Opimius, sa pièce évitait en grande partie les invraisemblances que nous relevons dans celle de Chénier.

(1) Drusus fut le collègue de Caïus lors du 2e tribunat de celui-ci : il ne joua aucun rôle particulier dans les incidents qui aboutirent à la mort de Caïus. Chénier a supposé dans sa pièce (V. acte I. sc. II) que Caïus a vu élire Drusus à sa place lorsqu'il s'est vu refuser à lui-même un 3e tribunat. Au reste, Chénier n'a conservé dans sa pièce aucune indication précise de la concurrence de lois populaires engagées par Drusus avec Caïus : il est simplement question, dans sa tragédie, de l'or prodigué par les sénateurs pour recruter à Drusus des suffrages et des partisans.

(2) Cf. acte I, sc. IV, et II, II :

« C'est par de telles lois, c'est par l'égalité,
« Qu'on peut à Rome encor rendre sa liberté... »

toires avec les circonstances historiques de la journée où mourut Caïus. Et ce vague de l'action se prolonge par les deux faces contradictoires de l'attitude du tribun. Après avoir déclaré son intention de ne pas sortir des voies légales (1), Caïus devait-il choisir, pour reprendre à la tribune la question de la loi agraire, le moment de crise légalement définie par un décret du sénat (2) ? Et lorsque, comme conclusion au débat ainsi engagé entre Gracchus et ses adversaires, le peuple finit par pousser des cris de mort contre les sénateurs, Gracchus a sans doute le mérite de le retenir en prononçant les mots qui furent célèbres : « Des lois, et non du sang » (3), mais n'a-t-il pas offert un prétexte de plus à la vengeance impatiente du consul, par les manifestations que son éloquence inopportune inspirait d'abord à la plèbe soulevée ?

Aussi n'est-il sauvé provisoirement que par l'intervention de sa mère et de son épouse, Cornélie et Licinia, avec qui le consul, sur le forum en armes, consent à négocier une sorte de transaction, tandis que Gracchus, modestement effacé, laisse son sort se débattre entre ces deux femmes et Opimius : les rôles déjà faussés de tous

(1) Il le dit devant le peuple même (acte I, sc. IV).

(2) Au reste, selon la constitution romaine, ce décret interrompait le fonctionnement régulier des assemblées législatives : mais nous relevons ici des invraisemblances inhérentes à la pièce même, plutôt que des inexactitudes historiques.

(3) Il y a, à la fin du 2e acte des *Gracques* de Guibert, une situation équivalente, mais développée à travers des circonstances plus compliquées (l'intervention de Cornélie que le consul fait arrêter par ses licteurs, etc.), et résolue par un orage qui sépare à propos les deux partis (démontrant ainsi que « les dieux le commandent », comme Gracchus vient de le dire au peuple). — Le poète italien Monti, qui dans sa tragédie de *Caius Gracchus* (en 5 actes) a lié l'action de la mort de Caïus aux circonstances mystérieuses de la mort de Scipion Emilien, a prêté plus d'une fois à son Gracchus des paroles semblables pour arrêter le peuple (acte II, sc. III, et III, III) : sa pièce est d'ailleurs postérieure à celle de Chénier (elle fut écrite en 1800, publiée en 1802, selon la *Grande Encycl.*) ; on peut y reconnaître aussi des imitations du *Jules César* de Shakspeare en même temps que de la *Virginie* d'Alfieri.

ces personnages se prêtaient, sans beaucoup d'inconvénient, à l'invraisemblance d'un tel tableau. Dans son troisième acte seulement, alors que Gracchus et Fulvius ont été déclarés ennemis de l'Etat, Chénier rejoignait à peu près la simplicité des circonstances historiques ; et il s'est empressé de s'en écarter encore pour rendre plus théâtral le suicide de son tribun. — Dans le récit de Plutarque, aussi, Gracchus paraît assez tôt disposé à faire le sacrifice de sa vie pour ne pas être la cause d'une effusion de sang ; mais la mélancolique résignation de son attitude paraît due au pressentiment de l'issue trop certaine d'une lutte inégale, autant qu'à sa répugnance pour la guerre civile ; et il se fait tuer par un esclave fidèle, quand, parvenu dans sa fuite au delà du Tibre, il se voit sur le point d'être atteint par ses ennemis. Ce n'est pas ainsi que devait mourir un héros de tragédie. Le défenseur des droits du peuple ne devait pas nous apparaître non plus, — réfugié dans un temple de Diane (1), — invoquant à genoux la déesse et la priant de punir par une servitude perpétuelle l'ingratitude et la trahison des Romains : c'est sur les patriciens acharnés à sa perte, non point sur le peuple trop généreux pour l'avoir abandonné, que le Gracchus de Chénier, avant de mourir, appelle la vengeance des dieux. Et il meurt, en plein forum, à la tribune, sans avoir voulu accepter l'idée de fuir, entouré de la foule du peuple qui lui fait encore un rempart contre les soldats du consul et qui laisse ainsi à son suicide la pure apparence d'un acte tout spontané de grandeur d'âme et de dévouement.

A l'action ainsi dessinée, le peuple ne s'est guère trouvé rattaché que comme prétexte aux tirades contradictoires qui se débitent un peu au hasard devant

(1) Où il se retire d'abord (selon le récit de Plutarque), déjà prêt à se donner la mort, si des amis ne l'en empêchaient : c'est sur leurs instances qu'il se décide à tenter la fuite.

lui. — On se représente, par les indications successives de Plutarque, un état du peuple de Rome partagé encore, au temps des Gracques, entre sa rancune contre l'égoïsme des nobles et son respect traditionnel pour l'autorité du sénat ; on saisit en quelque sorte l'âme diverse et mobile de cette plèbe qui a regretté Tibérius après l'avoir laissé immoler, et qui, charmée de le retrouver en Caïus (1), a d'abord entouré celui-ci d'une faveur enthousiaste, mais qu'un autre tribun, d'accord avec le sénat, a pu gagner ensuite par une surenchère de complaisances ; qui, détachée ainsi de Caïus (2), ne lui donne même plus ses suffrages en assez grand nombre pour un troisième tribunat ; qui s'attendrit cependant sur lui le jour où elle voit sa vie menacée (3), mais qui ne sait en grande majorité qu'assister avec chagrin à sa défaite (4), pour honorer ensuite sa mémoire des mêmes regrets que celle de Tibérius. — Au lieu de cette foule impressionnable et changeante que l'on voit vivre à travers le récit de Plutarque, Chénier nous montre une collectivité abstraite qu'il compose et fait manœuvrer arbitrairement selon les besoins des situations paradoxales introduites dans sa pièce. Le « peuple » qui au troisième acte de sa tragédie paraît capable de s'armer et de combattre pour Gracchus, est censé représenter seulement une sélection des Romains qui ont su conserver « dans le sein du travail et de la pauvreté » les mâles vertus de leurs ancêtres (5), à l'exclusion des mauvais citoyens vendus au sénat (6) ou de ceux que l'amollissement

(1) et (2) V. Plutarque, *Vie de Caïus*, § 29 sqq. ; § 41.
(3) Ibid. § 45. Cf. ci-dessus, p. 344-345.
(4) Plutarque parle d'environ trois mille tués; mais dans son récit (§ 48), Gracchus, avant de mourir, se plaint que les Romains l'aient presque tous abandonné, dès la proclamation de l'amnistie.
(5) Cf. acte III, sc. IV-V.
(6) Cf. ci-dessus, p. 346, n. 1.

du luxe a rendus insoucieux de leurs droits ; il semble pourtant que cette élite se confonde, au second acte, dans la masse du peuple rassemblé sur le forum et poussant contre le sénat les cris de mort auxquels s'oppose la voix généreuse de Gracchus. — L'unité abstraite et obstinément indivise de ce personnage collectif répondait à la fiction selon laquelle Chénier voulait en faire une représentation idéale du « peuple souverain » ; mais elle se trouvait aussi peu d'accord avec les conditions de l'analyse dramatique qu'avec la vérité du sujet historique. Voltaire, du moins, avait conservé d'après Shakspeare quelque souplesse à sa figuration du peuple romain (1) pour la situation sur laquelle s'achève sa *Mort de César* ; et la scène de Shakspeare qu'il avait eue pour modèle suivait, à travers les discours successifs de Brutus (2) et d'Antoine, les mouvements de l'auditoire par une notation très vivante de ses impressions diverses. Dans la tragédie de Chénier, Gracchus et ses adversaires parlent tour à tour, mais le peuple est devant eux comme un être vague, sans spontanéité et sans âme : les discours semblent tomber dans le vide, la banalité de leurs lieux communs contribue à les isoler de la foule sur laquelle ils doivent agir, comme à les abstraire des circonstances qui en sont l'occasion : une tragédie tissue de telles harangues est un peu, d'un bout à l'autre, comme ces dénouements abandonnés à « des mutins qui entendent ou n'entendent pas raison » (3) : elle se développe par des ressorts dont l'arbitraire du poète semble trop aisément disposer, et l'intérêt dramatique s'évanouit.

(1) Il ne le fait pas parler uniformément comme une collectivité indivisible : ce sont des *individus* qu'il fait parler tour à tour, et il n'attribue aux Romains en masse que d'assez rares paroles.

(2) Dans la pièce de Voltaire, c'est Cassius et non Brutus qui harangue ainsi le peuple.

(3) Selon le mot connu de La Bruyère.

IV

Les « patriotes » de 1792 applaudirent à *Caïus Gracchus* (1) : mais on conçoit que même sous le régime encore républicain de l'an III il ne se soit pas trouvé de comédiens pour remettre à la scène cette tragédie devant un public différent de celui auquel elle avait été d'abord destinée. Chénier avait prétendu par elle représenter directement au théâtre une grande action républicaine, les luttes politiques du forum, les débats de la tribune antique, — et c'était là une ambition originale pour la scène française : ni la *Mort de César* ni le *Catilina* de Voltaire, ni le *Coriolan* ni la *Virginie* de La Harpe, n'avaient offert de même l'essai d'une tragédie purement fondée sur un large intérêt d'ordre historique et politique ; ces pièces s'écartaient, soit par les conditions mêmes de leur sujet (2), soit par les éléments qu'elles y faisaient intervenir (3), de la formule que tenta, après l'essai inédit de *Brutus et Cassius*, l'auteur de *Caïus Gracchus*. Mais l'ardeur même qui lui faisait associer à de telles intentions de *tragédie historique* son rêve politique d'égalité et de liberté (4), lui fit illusion sur la commodité de les adapter à la forme traditionnelle du genre tragique. — Le système classique, qui s'est trouvé éminemment convenable à l'analyse savante de certaines crises morales, ne se prêtait pas indifférem-

(1) Pas très longtemps, d'ailleurs (cf. ci-dessus, p. 98, n. 5).

(2) *Coriolan* et *Virginie* (cf. ci-dessus, p. 343, n. 6).

(3) La paternité de César pour Brutus, dans la *Mort de César*, — et dans *Catilina*, les complications et les coups de théâtre auxquels donne lieu le rôle d'Aurélie.

(4) L'idée de la liberté domine dans *Brutus et Cassius*, celle de l'égalité dans *Caïus Gracchus* : mais dans les discours mêmes qu'il fait tenir à son Gracchus (cf. ci-dessus, p. 346, n. 2), Chénier s'est attaché à montrer la cause de la liberté liée pour Rome à celle de l'égalité.

ment à la représentation de toute espèce d'action politique. Il s'appliquait fort bien à une intrigue de cour, à une révolution de palais, à une action nettement définie, en tout cas, et concentrée entre un nombre restreint de personnages (1) : c'est pourquoi de son *Charles IX* Chénier avait pu faire une pièce qui restait pour l'agencement dramatique, comme pour la vraisemblance historique, supérieure à son *Caïus Gracchus* ; c'est pourquoi du sujet de *Tibère*, plus tard, il a pu tirer son chef-d'œuvre. Mais la tragédie classique était à peu près impuissante à embrasser une action politique un peu vaste, surtout si cette action devait avoir la place publique pour théâtre et le peuple même pour principal acteur (2). Sa loi des unités (3) ne lui permettait pas d'encadrer, sans le tronquer, le large et multiple développement de certains sujets, le lent et progressif accomplissement de certaines fatalités historiques ; son idéal de noblesse et la solennité de son alexandrin se pliaient malaisément à l'expression vivante des mouvements populaires : aussi ne pouvait-elle guère tirer qu'un vain spectacle de la représentation du tumulte d'une place publique, lors même qu'elle n'eut plus, pour éviter de tels tableaux, des raisons matérielles de mise en scène (4). Pour saisir des actions de ce genre, elle aurait eu besoin de les réduire au point de vue d'une intrigue particulière qui risquait d'en rabaisser le sens et d'en rapetisser la grandeur : Chénier, en adoptant d'ailleurs le cadre restreint de trois

(1) Tel était le cas pour *Britannicus*, *Athalie*.

(2) Pour acteur *agissant*, et non pas seulement pour principal intéressé, comme dans le sujet d'*Œdipe Roi* (V. la 6e lettre de Voltaire sur son *Œdipe*) ou dans le sujet d'*Esther*.

(3) La contrainte venait surtout de l'unité de temps, bien que l'unité de lieu, même au sens large où l'entend Chénier (V. ci-dessus, chap. III, § 4), restât encore une assez forte gêne.

(4) V. ci-dessus, p. 254.

actes, eut la louable ambition de se passer de telles intrigues, mais il s'est trouvé alors, avec le sujet de *Caïus Gracchus* comme avec celui de *Brutus et Cassius*, en face d'une matière difficile à traduire dans n'importe quelle forme dramatique, et à peu près impossible à organiser selon les lois propres du théâtre classique.

CHAPITRE VI

M.-J. CHÉNIER ET ALFIERI.

§ 1. Rapports généraux du théâtre tragique de M.-J. Chénier avec celui d'Alfieri. — § 2. Dans quelle mesure on peut admettre une influence d'Alfieri sur M.-J. Chénier. — § 3-4. Le *Timoléon* de M.-J. Chénier comparé au *Timoléon* d'Alfieri. — § 5. Les accessoires de spectacle substitués par Chénier au véritable développement de ce sujet.

I

Ce n'est pas seulement la rencontre de Chénier avec Alfieri dans le sujet de *Timoléon* qui nous amène à conclure par un rapprochement des deux poètes la série des pièces composées par Chénier durant la période révolutionnaire. Ces deux auteurs, qui furent contemporains, offrent entre eux d'assez notables analogies par le système général de leurs compositions tragiques, comme aussi par les inspirations qu'ils y firent prédominer.

Dans l'école classique, à laquelle ils appartiennent l'un et l'autre, ils se rapprochent par leur conception sévère d'une tragédie « remplie par le sujet seul et dialoguée par les seuls personnages agissants » (1), débarrassée des « actions secondaires » (2), des fadeurs galantes et des confidents (3). Si Alfieri renia, tout en la subissant, l'influence des maîtres du théâtre fran-

(1) et (2) Expressions d'Alfieri ainsi traduites par Petitot (*Discours préliminaire* de sa traduction des tragédies d'Alfieri, an X). Cf. Chénier, cité ci-dessus, p. 305.

(3) Cf. ci-dessus, p. 300, n. 2.

çais (1), ce fut un peu dans le même esprit selon lequel Chénier, parlant dans ses premières préfaces de rendre à la tragédie sa pureté antique, reprochait à Corneille et à Racine même, avec le défaut fréquent de leurs « doubles intrigues », leurs concessions à « l'afféterie » du goût moderne (2). Et, s'ils s'exagérèrent l'un et l'autre l'importance et l'originalité de leur réforme de la tragédie, cette similitude d'illusion met entre eux une analogie de plus. Pour l'un comme pour l'autre, en tout cas, un rapport exista entre le caractère d'austérité qu'ils prétendirent imprimer au genre tragique et les idées politiques qu'ils aimèrent à y traduire. Le gentilhomme piémontais (3), composant à l'écart des foules des pièces qui ne devaient guère parvenir jusqu'à elles, ne songea point à devenir sur la scène, pour l'Italie endormie d'avant 1789, l'éducateur de liberté que Chénier voulut être pour le Paris tumultueux de la Révolution ; mais ses tragédies, conçues dans le recueillement d'une vie tout intérieure, furent souvent destinées par lui à exprimer l'énergie de son âme républicaine, où s'alliait à l'orgueil nobiliaire une haine ardente de « la tyrannie » (4).

L'alliance, dans le théâtre de Joseph Chénier, d'une destination analogue avec une définition pareillement austère de l'art tragique, s'explique suffisamment par les propres inspirations d'un poète adaptant à l'esprit de la Révolution une forme de tragédie dont Voltaire lui fournissait le modèle; pourtant, puisque Alfieri avait produit son œuvre dramatique à peu près en-

(1) V. Schlegel, *Cours de litt. dram.*, 1809, chap. IX, et Villemain, *Tabl. de la litt. au* XVIIIe *siècle*, 34e-36e leçons. — Cf. Alfieri cité par Petitot (*Disc. prélim.* de sa traduction), et la lettre de Raniero Calsabigi à Alfieri (1783), à la suite de ce *Discours préliminaire*.

(2) Cf. ci-dessus, p. 293-294.

(3) Alfieri naquit à Asti, le 17 janv. 1749.

(4) Cf. Alfieri, *Autobiographie*, Epoque IV, chap. I.

tière (1) au moment où Chénier en était encore à ses débuts, on est porté à se demander si l'exemple du poète italien ne contribua pas à fixer sa direction par rapport à ses devanciers français. Et ce n'est pas une simple dérivation de ceux-ci qui lui serait revenue par l'auteur étranger. Ce poète qui suivit sa voie isolé du monde des lettres ne fut sans doute pas aussi indépendant qu'il semble avoir voulu le croire (2) de certaines initiatives prises avant lui dans la littérature dramatique; mais il marqua d'une forte empreinte personnelle ce qu'il put en retenir pour ses propres conceptions. Lorsqu'il relit « par hasard », après la trentième année, la *Mérope* de Maffei (3), c'est en s'indignant que l'Italie soit aveuglée au point d'y reconnaître l'idéal de l'art tragique, car il voit aussitôt se dessiner en son esprit une autre tragédie sur le même sujet, « plus simple, plus chaude, plus rapide », et il écrit cette œuvre aussitôt conçue, jugeant peut-être de la sorte à travers la pièce de Maffei celle de Voltaire, aussi, qui en était dérivée (4). Selon son propre témoignage, c'est surtout sa curiosité du théâtre français qui détermina, dans sa dix-neuvième année, son premier voyage à Paris (5) ; il en avait déjà vu représenter les chefs-d'œuvre, deux ans auparavant, par une troupe française qui passait à Turin (6) ; et, dans le temps même où il formulait

(1) Et tout entière (le « théâtre tragique original », du moins) au temps où Chénier écrivait *Charles IX*.

(2) V. son *Autobiographie*, passim.

(3) En février 1782 (V. l'*Autobiogr.* Les mots entre guillemets sont cités d'après la traduction Didot, in-12, Paris, 1862). Il avait lu et annoté cette pièce dès le temps de ses premières compositions tragiques (1775. — V. l'*Autobiogr.* IV, 1).

(4) En fut-il de sa *Mérope* comme de son *Oreste* qu'il composa en 1777-78, sans vouloir lire, ou relire, l'*Oreste* de Voltaire (*Autobiogr.* IV, 5), selon la résolution qu'il dit (*ibid.* IV, 2) avoir prise dès 1776 pour les cas de ce genre?

(5) En 1767. V. l'*Autobiogr.*, 3e Epoque, ch. IV.

(6) V. l'*Autobiogr.*, *ibid.*

contre eux des critiques dont il n'avait pas eu alors la claire notion (1), il en reconnaissait toujours l'excellence « pour la peinture des passions, pour la conduite et pour les pensées » (2); mais, puisqu'il connut ce théâtre par les représentations plutôt que par le choix de ses lectures (3), les essais du dix-huitième siècle français dans le « genre historique » qu'adopta Joseph Chénier ne purent guère avoir d'action prédominante pour l'éveil de son talent. Ces pièces, assez froidement accueillies du public de Paris dans leur nouveauté (4), ne devaient pas tenir une grande place dans le répertoire des comédiens qu'il « suivit assidument » durant un été (5), peu avant sa sortie de l'Académie militaire de Turin; et il ne dut pas les trouver souvent sur l'affiche de la Comédie-Française durant les deux séjours qu'il fit à Paris en 1767 et en 1771 (6). Il lui suffit, plus tard, de les entendre vanter pour avoir aussitôt l'idée de les refaire, et de leur imprimer sa marque propre en les conformant à ce système de tragédie simple, rapide et grave dont il put d'assez bonne foi se croire l'inventeur. Il préjuge que des sujets d'inspiration républicaine n'ont pu qu'être manqués par les auteurs français, gens de cour, gens d'intrigue ou obscurs plébéiens. C'est ainsi qu'en 1786 il entreprit ses « deux *Brutus* » (7), dans une

(1) et (2). V. l'*Autobiogr.*, *ibid.*, trad. Didot.

(3) Il indique (*Autobiogr.*, trad. Didot, IV, 1), — parmi les ressources qu'il avait, en 1775, pour devenir auteur tragique, — « un souvenir faible et vague des différentes tragédies françaises qu'il avait vu représenter plusieurs années auparavant, et que jusqu'alors il n'avait ni lues ni méditées » ; d'autre part, il dit, à partir de l'année 1776, s'être interdit toute lecture française. Il dit pourtant (*Autob.*, III, 7) avoir lu (vers 1769) « quelques-unes des tragédies de Voltaire ».

(4) Cf. ci-dessus, p. 306-307.

(5) En 1765. V. ci-dessus, p. 356, n. 6.

(6) D'août 1767 à janvier 1768, — et un mois d'été en 1771. Il avait déjà composé ses quatorze premières tragédies lorsqu'il y repassa pour la 3e fois à la fin de 1783 (*Autobiogr.* IV, 12).

(7) Il était en Alsace durant l'hiver de 1785-86, lorsque la comtesse d'Albany lui écrivait de Paris qu'elle avait assisté avec plaisir à une

pensée de rivalité avec « ceux de Voltaire »; et, trois ans auparavant, c'était pour le sujet d'*Agis*, récemment porté sur la scène de la Comédie-Française par un humble débutant (1), qu'il interrompait sa résolution, prise après *Saül* (2), de ne plus écrire de tragédies. Si d'ailleurs tel de ces sujets, déjà traité par ceux qu'il dédaignait ainsi selon une méthode assez voisine de la sienne, ne lui permit guère comme nouveauté essentielle que l'âpre distinction de son style, il lui resta toujours l'originalité de son théâtre entier conçu selon les mêmes principes, ensemble imposant de dix-neuf tragédies où les sujets de la fable et de l'ancien théâtre grec alternaient avec ceux de l'histoire, biblique, gréco-romaine ou moderne : or c'est justement par sa constance dans l'application d'un semblable système que Joseph Chénier se distingua de ses prédécesseurs français. Et c'est en ce sens que l'on pourrait admettre une influence d'Alfieri sur le développement de tendances propres à Joseph Chénier, — quand bien même la manière générale du tragique italien n'aurait représenté, aux yeux de celui-ci, que l'équivalent d'une formule déjà réalisée dans certaines pièces de Voltaire.

représentation du *Brutus* de Voltaire : « Des *Brutus*, des *Brutus* d'un Voltaire, se dit-il : j'en ferai, des *Brutus*, et je les ferai tous les deux, et le temps prouvera si un tel sujet ne convient pas mieux à moi qu'à un Français, né plébéien, et qui pendant soixante-dix ans signa : Voltaire, gentilhomme ordinaire du roi » (*Autobiogr.* V, 15).

(1) Laignelot, « fils d'un pauvre boulanger de Versailles » (dit la *Correspondance de Grimm*, mai 1782), — plus tard membre de la Convention. — Sa tragédie d'*Agis*, jouée en 1779 à Versailles devant le roi et la reine, le fut à Paris le 6 mai 1782. Elle n'eut pas de succès, mais Alfieri, quoiqu'il n'en dise rien, dut en entendre parler lorsqu'il passa à Paris en oct.-nov. 1783. — Il est question de cette tragédie dans une lettre de Joseph Chénier à André, du 13 févr. 1788.

(2) Cf. *Autobiogr.*, Epoq. IV, chap. IX et XIV.

II

On ne peut guère relever, dans les œuvres diverses de Joseph Chénier, qu'une seule mention d'Alfieri : dans une note sur la littérature italienne, à la suite d'une *nouvelle* (1) qu'il publia en 1802, il nomma, parmi ceux qui prolongeaient dans l'époque contemporaine « l'ancienne gloire de cette littérature », Vittorio Alfieri, comme un « auteur cité en Europe pour la force de ses idées, pour la nerveuse précision de son style et pour la sévère simplicité de ses compositions tragiques » ; et sous ce dernier rapport il rattachait sans doute Alfieri à la filiation de Maffei, qu'il désignait dans la même note, comme ayant été avec sa « simple et touchante *Mérope* », le « restaurateur de la tragédie antique en Italie ». La *nouvelle* même, plaisantant le gascon enseigné à Lunebourg par un soi-disant « maître italien », enveloppa peut-être une intention sarcastique à l'adresse du « citoyen Petitot, qui venait alors de donner une version française des tragédies d'Alfieri » (2) ; en tout cas, les ironies de la note à son égard semblent prouver que Chénier avait pu connaître par leur texte même ces œuvres dont le « traducteur Petitot » ne lui paraissait qu'un très insuffisant interprète (3). « J'ai un peu connu cet écrivain il y a treize ou quatorze ans », ajoutait-il en affirmant la fidélité d'Alfieri aux « principes républicains » que le « traducteur Petitot (4) le félicitait d'avoir abjurés ; et l'intervalle ainsi indiqué par Chénier en 1802 nous re-

(1) Le *Maître italien*, en vers (t. III des *Œuvres*) : Alfieri vivait encore alors; il mourut en octobre 1803.

(2) Nous citons la note — déjà indiquée — de Chénier.

(3) «... D'abord, le traducteur Petitot ne sait ni assez d'italien ni assez de français pour interpréter fidèlement un écrivain tel qu'Alfieri... »

(4) V. en effet le *Discours prélim.* de sa traduction, p. XXI.

porte au séjour d'environ quatre années (1) qu'Alfieri fit à Paris entre 1787 et 1791. Alfieri, de son côté, ne nomme dans ses *Mémoires* aucun des poètes de ce temps : il ne se départit pas facilement, à l'égard des gens de lettres français, de la réserve orgueilleuse où il s'était tenu lors d'un précédent passage à Paris (2) ; pourtant ses relations directes avec les Chénier ne durent pas se réduire au hasard de quelques rencontres banales : André Chénier, dont le caractère était peut-être mieux fait pour lui plaire que celui de Marie-Joseph, recevait de lui à Londres, au mois d'avril 1789, une longue épître en vers italiens (3), empreinte d'un ton de vive et franche cordialité. Et puisque André se trouvait en Angleterre comme secrétaire d'ambassade depuis la fin de 1787 (4), il semble que l'on doive faire remonter aux premiers mois de cette année même (5), c'est-à-dire presque au début de son installation à Paris, les rapports d'Alfieri avec les Chénier. Alfieri achevait alors d'écrire ses dernières tragédies (6) ; il prenait ses arrangements (7) avec l'imprimeur Didot

(1) Alfieri, venu à Paris au début de 1787, en repartit dans l'été de 1787, y revint l'hiver suivant, et y séjourna jusqu'en avril 1791 ; après un voyage en Angleterre, il se retrouvait à Paris à la fin d'octobre 1791 ; il quitta définitivement Paris après le 10 août (1792). (V. l'*Autobiogr.*, IV, 17-22.)

(2) En 1783. V. *Autobiogr.*, IV, 12.

(3) André lui-même venait d'écrire à la comtesse Alfieri, comme on le voit par l'Epître même d'Alfieri (datée de Paris, 29 avril 1789, — citée au t. II de l'édit. Moland des *Œuvres poét. d'A. Chénier*, où l'on peut lire aussi une lettre de la comtesse Alfieri à André, du 5 mai 1790).

(4) V. la notice Moland sur A. Chénier (édit. citée, t. I, p. xxvii). — André put bien faire quelques apparitions à Paris entre cette date et avril 1789 ; mais le ton de l'Epître d'Alfieri semble indiquer une amitié qui n'aurait pas eu seulement pour se former quelques-uns de ces courts intervalles.

(5) Puisqu'Alfieri fut absent de Paris entre juin et décembre 1787. — Nous avons indiqué (V. ci-dessus, p. 15) que le salon de Mme de Chénier était fréquenté par des gens de lettres et par des artistes connus.

(6) Cf. ci-dessus, p. 357, n. 6, et p. 358.

(7) En mai 1787 (Cf. *Autobiogr.*, IV, 17).

pour une édition générale de son théâtre ; et les gens de lettres parisiens n'attendirent pas l'apparition de cette édition française pour entendre citer le « gentilhomme piémontais » et sa « manière nouvelle de comprendre l'art tragique » (1) : le continuateur de la Correspondance de Grimm, annonçant au mois de septembre 1787 son *Panégyrique de Trajan*, le disait « connu par quelques tragédies où l'on avait remarqué de l'élévation, de la chaleur, mais dont le style n'avait pas pu plaire à des oreilles accoutumées au ramage harmonieux des vers de Métastase » (2). Ce n'était là, du reste, qu'un vague résumé des jugements avec lesquels les critiques italiens avaient accueilli, quatre ans auparavant (3), la publication des premières pièces d'Alfieri. Mais, si Joseph Chénier, — comme son frère André, à qui il arrivait de dédier aux beautés de Toscane des vers dans la langue de Pétrarque (4), — avait joint à son éducation littéraire quelque étude de l'italien, il était dès lors en mesure de compléter par la lecture de l'œuvre (5) la connaissance personnelle qu'il dut avoir de l'auteur et de ses théories.

Ces comparaisons de dates ne donnent aucun indice certain sur l'époque exacte où dut être révélé à Joseph Chénier le théâtre d'Alfieri. Elles laissent d'ailleurs en dehors de toute influence du poète italien le premier essai de Chénier dans « l'auguste simplicité du genre

(1) V. la « note de Meister » à cet endroit de la *Correspondance de Grimm* (sept. 1787).

(2) En 1795, la *Décade philosophique* (30 flor. III) expliqua de même qu'Alfieri était « moins estimé de ses concitoyens que des étrangers », ceux-ci n'étant pas choqués de l'âpreté que reprochaient à son style les Italiens, « habitués à la douceur du style de Métastase, leur poète favori, et à l'harmonie des vers métastasiens ».

(3) V. l'*Autobiogr.*, IV, 10-11 (1783).

(4) V. les vers (à la louange de Mme Coswai, — « d'Arnola figlia »), cités au t. II (édit. Moland, 1884) des *Œuvres poét. d'A. Chénier*.

(5) Dix tragédies avaient été publiées en Italie de 1783 à 1785.

politique » (1) : c'est d'un drame historique de Shakspeare que procédait cette tragédie de *Brutus et Cassius* (2), composée, entre *Henriette d'Aquitaine* et *Azémire*, par le jeune auteur encore indécis sur sa voie. Et rien ne prouve que la personne et le système dramatique d'Alfieri lui fussent déjà connus lorsqu'il traçait, en 1787 (3), le plan de son *Charles IX*. Le drame anglais de Lee, qui le guida peut-être dans son travail sur ce sujet, ne lui fournissait pourtant point la scène de son quatrième acte où le son d'une cloche d'église accompagne le geste du cardinal bénissant les épées (4) : connaissait-il dès lors, dans le théâtre d'Alfieri, cette tragédie des *Pazzi* (5), — sujet « national » pour l'auteur italien, comme l'était la Saint-Barthélemy pour Chénier, — où « l'airain sacré » (6) de la cathédrale de Florence sonnant l'instant de la consécration est le signal convenu pour le double coup de poignard dont un Pazzi et l'archevêque son complice doivent frapper devant les autels Julien et Laurent de Médicis ? Ce n'est pas assez d'une telle coïncidence pour affirmer que l'influence d'Alfieri ne fut pas étrangère à la composition de l'ouvrage qui donna sa direction décisive au talent dramatique de Chénier. L'époque où il achevait son *Charles IX* (7), — et c'était le moment où paraissait chez Didot l'édition nouvelle du théâtre d'Alfieri (8), — est aussi celle où purent être le moins vagues ses relations avec le poète

(1) Expressions de Chénier. Cf. ci-dessus, p. 307, n. 5.

(2) Présentée aux comédiens en juin 1784 : les premières tragédies d'Alfieri (parmi lesquelles *Virginie*) avaient paru à Sienne en 1783.

(3) Cf. ci-dessus, p. 32, n. 1, et p. 360, n. 5.

(4) Cf. ci-dessus, p. 266 et 284.

(5) Ecrite par Alfieri en 1779 (V. l'*Autobiogr.*), elle fut parmi les quatre tragédies (sur quatorze) qu'Alfieri réserva en 1783 (V. l'*Autobiogr.*, IV, 11) pour une publication ultérieure ; cette publication n'eut pas lieu avant 1787.

(6) V. l'acte IV (sc. VI) et l'acte V (sc. III) des *Pazzi*.

(7) Présenté aux comédiens le 2 septembre 1788.

(8) En 6-8°, 1788-89 (Dictionnaire de Dantès).

italien. Alfieri se trouvait alors en communion d'enthousiasme avec Joseph Chénier comme avec André pour saluer les débuts de la Révolution : il n'eut aucune sympathie pour le parti dans lequel Marie-Joseph se trouva rangé en 1792 (1), et il prit en horreur, après le 10 août, la France même et « la soi-disant République qui s'établissait par la terreur et dans le sang » (2) ; mais, en 1789, il composait une ode italienne (3) pour célébrer la prise de la Bastille. Il put donc, lors des premières représentations de *Charles IX*, approuver dans cette pièce l'énergie de l'inspiration révolutionnaire en même temps qu'une application de certains des principes d'art qu'il préconisait.

Des tragédies qui suivirent *Charles IX*, *Caïus Gracchus* (4) serait celle où l'on pourrait reconnaître le plus clairement l'impression produite par une lecture d'Alfieri. Le sujet même n'est pas sans analogie avec celui d'*Agis* tel que l'avait compris l'auteur italien (5), — le roi de Sparte et le tribun de Rome payant l'un et l'autre de leur vie une tentative généreuse pour la régénération de leur patrie, — et le rôle donné au peuple, avec son unité ininterrompue de personnage collectif, est entièrement conformé à la manière dont le peuple est mêlé au dialogue dans plusieurs tragédies d'Alfieri (6) ; mais avec la *Virginie* de celui-ci la pièce de Chénier offre d'autres rapports plus significatifs. Il est vrai que

(1) « Pendant ce dernier séjour à Paris (1791-92), et pendant celui que j'y avais fait précédemment (1787-91), je ne voulus jamais ni fréquenter ni connaître seulement de vue aucun de ces innombrables faiseurs de fausse liberté ; j'éprouvais pour eux la plus invincible répugnance et le plus profond mépris. » (*Autobiogr.* IV, 22.)

(2) *Ibid.* (trad. Didot, 1862).

(3) *Parigi sbastigliato* (Paris débastillé). Cf. les sentiments exprimés sur la politique du jour dans son *Epître* du 29 avril 1789 à A. Chénier (cf. ci-dessus, p. 360, n. 3).

(4) Qu'Alfieri put voir représenter à Paris.

(5) Sur ce sujet d'*Agis*, cf. ci-dessus, p. 358, n. 1.

(6) *Virginie*, *Agis*, les deux *Brutus*, *Mérope* (acte V) : toujours comme unité indivise, ainsi que le chœur de la tragédie antique.

certaines concordances entre le rôle du consul Opimius et celui du décemvir Appius pourraient être attribuées aussi bien à des ressouvenirs de la *Virginie* de La Harpe (1) ; mais une entrevue supposée par Chénier — sans qu'il en trouvât aucune indication dans le récit de Plutarque — entre Gracchus et le consul, correspond plus spécialement à une tentative semblable attribuée par Alfieri à son Appius auprès du père de Virginie (2) ; et le Gracchus de Chénier, dédaignant ensuite auprès de Fulvius (3) les soupçons que le consul voulait lui inspirer sur la loyauté de son ami, reproduit encore un trait du rôle de Virginius, particulier à l'ouvrage d'Alfieri (4). Enfin la scène tumultueuse qui aboutit au suicide de Gracchus offre avec les dénouements en action recherchés par Alfieri une conformité à laquelle s'ajoutait, dans le texte de 1793 (5), par la vengeance du peuple soulevé contre Opimius, une ressemblance plus directe avec le tableau final de la *Virginie* italienne.

Chénier, du reste, ne s'est point piqué d'appliquer régulièrement, dans toutes ses parties, le système du poète italien. Il conservait le plus souvent, pour ses

(1) Cette pièce ne fut imprimée qu'en 1793, mais Chénier avait pu la voir jouer en 1786.

(2) Sur ce quatrième acte de la *Virginie* italienne, ou plutôt sur « les vers qui, dit-il, en tiennent la place », v. l'*Examen* d'Alfieri. — L'entrevue de Gracchus avec Opimius (acte III, sc. II) est aussi une manière de hors-d'œuvre dans le *C. Gracchus* de Chénier. La grande scène entre Appius et Icilius au 3e acte de la *Virginie* de La Harpe (cf. ci-dessus, p. 343, n. 6) n'offre pas un rapport aussi exact avec cette scène de *Caius Gracchus*.

(3) Acte III, sc. III. « Un des moments les plus beaux de toute la pièce », jugeait le rédacteur des *Révolutions de Paris* (11-18 févr. 1792).

(4) Acte V, sc. I, où Virginius répudie, dans un élan de confiance, les insinuations par lesquelles le décemvir avait voulu lui faire suspecter le désintéressement politique d'Icilius.

(5) Cf. ci-dessus, p. 110, n. 3. — Cf. à la fin de la *Virginie* d'Alfieri « le peuple » se précipitant contre les soldats d'Appius en criant : « Appius est un tyran : qu'il meure ! »

dénouements (1), les habitudes et les traditions propres de la scène française, assez différentes des théories et de la pratique d'Alfieri. Ecrivant réellement pour le théâtre, il n'a point cherché à imiter dans son style l'âpre concision d'Alfieri, avec les inconvénients d'obscurité qui pouvaient en résulter. Et le désir qu'il eut de varier entre elles ses tragédies (2) le porta, autant que sa vanité propre de poète, à maintenir son indépendance. Dans son *Calas* et dans son *Fénelon* (3), la nature des sujets, le genre de pathétique et la lenteur des développements qu'il en tira, réduisirent aux rapports les plus vagues la ressemblance qu'offraient son *Charles IX* et plus encore son *Caïus Gracchus* avec la manière d'Alfieri.

En résumé, pour l'ensemble du théâtre de Chénier, il est bien difficile d'affirmer autre chose que la possibilité d'une impression très générale par laquelle Alfieri aurait développé en Chénier la conscience et l'orgueil d'un certain idéal de tragédie. Et il ne saurait guère être question d'une influence reconnue, acceptée par Chénier lui-même. Il voulut être à côté de l'auteur italien comme un émule sans doute, non comme un élève. Il put être amené par son exemple à proclamer et à suivre avec plus d'assurance sa formule d'une pure simplicité d'action développée sans l'artifice des confidents ; il put retenir de la lecture de ses pièces quelques imitations, quelques réminiscences de détail : il ne lui rendit jamais l'hommage de s'attacher à une de ses

(1) En récit dans *Charles IX*, *Henri VIII*, *Calas*, et plus tard *Cyrus* (cf. le dénouement en action de la *Mérope* d'Alfieri). — Alfieri (cité par Petitot, *Discours prélim.*) blâmait les « reconnaissances » comme moyens de dénouement, ce qui est le cas de *Fénelon*.

(2) Cf. Chénier cité ci-dessus, p. 250.

(3) Pougens, dans sa préface de 1792, indiquait que la *Religieuse de Nîmes* (écrite vers la fin de 1789, annoncée aux « livres nouveaux » par le *Moniteur* du 23 avril 1792), — dont put s'inspirer l'auteur de *Fénelon*, — avait été lue chez le comte Alfieri (V. ci-dessus, p. 100).

nombreuses tragédies, comme à un véritable modèle, pour en faire apprécier sur la scène française la structure intime et la savante composition. On conçoit qu'il n'ait pas entrepris cette tâche pour l'un ou l'autre des deux *Brutus*, puisque ces deux tragédies existaient déjà par Voltaire au théâtre français, ni pour le sujet de *Virginie*, tout récemment occupé par La Harpe (1) ; mais lorsqu'il reprit à son tour le sujet de *Timoléon*, ce fut sans se soucier du *Timoléon* d'Alfieri autrement, peut-être, que pour s'en écarter. — Et nous avons à voir, maintenant, dans quelle mesure cette présomption se trouva justifiée par son ouvrage.

III

Le mode selon lequel s'exerce « l'énergie républicaine » (2) de Timoléon se prêtait mieux, semble-t-il, aux conditions d'une action de tragédie que la simple politique d'un Gracchus luttant au forum pour les droits de la plèbe : Timoléon immolant son frère coupable dans une cité grecque de prétendre à la tyrannie, devait représenter la passion de la liberté en conflit avec les sentiments les plus légitimes de la nature, — et de cette lutte pouvait sortir, âpre et intense, l'intérêt tragique.

L'art de l'auteur dramatique était de faire sentir fortement les raisons qui la font aboutir au fratricide. —

(1) La Harpe avait aussi traité, mais à une date assez lointaine déjà (1764) et sans succès, le sujet de *Timoléon* : sa pièce (en 5 actes) fut reprise, au Théâtre patriotique, en frimaire de l'an III (V. le *Journal des Théâtres*), peu après l'apparition du *Timoléon* de Chénier. Le *Journal des Théâtres* y nota le « défaut » d'une intrigue d'amour : l'ambition de Timophane y est en effet subordonnée à son amour pour Eronime, fille d'Icétas, roi d'Argos.

(2) Expression de Chénier à propos de *C. Gracchus* (voir ci-dessus, p. 99).

Peu importe que Timoléon ne frappe point son frère de sa propre main (1) : il assiste au meurtre, il en donne le signal, — équivalent du coup de poignard qu'il est lui-même dispensé de donner. Or Chénier n'a pas su combiner sa pièce de manière à préparer, à imposer un tel dénouement.

Selon le récit que fournissait Plutarque, Timophane, abusant de l'imprudente confiance de ses concitoyens séduits par sa valeur militaire, a déjà établi sur Corinthe son injuste domination, il a déjà fait périr plusieurs de ceux dont il pouvait craindre la résistance, lorsque Timoléon se résout à le sacrifier : dans la pièce de Chénier, il n'est pas encore tyran, il aspire seulement à l'être ; il figure simplement parmi les prytanes, sans aucun privilège particulier ; il est soutenu, encouragé par une bande d'intrigants, mais il n'apparaît pas lui-même comme un conspirateur bien dangereux : esprit faible et indécis, il est loin de l'audace sans scrupules que Plutarque montrait chez ce personnage en contraste avec le caractère grave et doux de Timoléon. Or, tout en s'opposant, selon sa formule ordinaire de tragédie, à La Harpe qui, trente ans auparavant, avait orné d'une intrigue d'amour sa pièce sur le même sujet, — Chénier a imité de lui la maladroite transposition de faits historiques par laquelle se trouve grandi à côté de Timophane le prestige de Timoléon : comme La Harpe, il a fait commencer avant le meurtre de Timophane la série des triomphantes campagnes de Timoléon en Sicile (2) : aussi est-ce pendant l'éloignement de

(1) Diodore de Sicile (liv. XVI), peut-être parce que son récit plus sommaire néglige le détail de l'action, semble indiquer qu'il le tua lui-même : d'après Plutarque, Timoléon donne à deux de ses amis — Eschyle, beau-frère de Timophane, et le devin Ortagoras — dont il s'est fait accompagner, le signal de le frapper : de ces deux personnages, pour jouer à côté de Timoléon le rôle qu'indiquait ainsi Plutarque, Alfieri a choisi Eschyle : Chénier a choisi (pour le nom tout au moins) Ortagoras.

(2) V. ci-dessus, p. 140, n. 7. Cf. *Correspondance de Grimm*, août-sept.

Timoléon que Timophane ourdit ses coupables intrigues, mais il redoute son frère absent et l'écho de ses lointaines victoires ; il le redoute encore plus quand il le voit reparaître à la tête de ses soldats victorieux ; et il semble que cette apparition imprévue de Timoléon — à la fin du premier acte de la pièce de Chénier — suffise pour déconcerter l'entreprise de Timophane.

Timophane y renoncerait en effet, si le principal de ses complices ne lui faisait honte de son manque de courage (1) : Anticlès ne veut pas que le retour de Timoléon dérange, retarde même l'exécution du plan arrêté : il juge opportune pour « couronner » Timophane l'assemblée même où Timoléon doit rendre compte de son commandement. — Anticlès ne réussit qu'à être ridicule en venant manœuvrer, avec le diadème que ses amis laissent maladroitement découvrir, parmi le peuple indifférent ou hostile : dans cette foule qu'il prétendait trouver en partie favorable à son initiative, ses discours n'ont pour écho que des protestations indignées contre la tyrannie ; il se retire donc, remportant avec lui, sans l'avoir utilisé, l'emblème scélérat (2), et il suffit de quelques mots de Timoléon pour empêcher Timophane de le suivre.

Cette docilité de Timophane étant assez conforme à la déférence avec laquelle il a déjà écouté, dans un entretien particulier (3), les représentations de Timoléon, — on ne conçoit pas bien la grande colère dont celui-ci, au début du troisième acte, se déclare animé contre lui (4). Timoléon devrait plutôt, semble-

1764. De ce rapprochement et de celui que nous indiquons p. 370, n. 1, on pourrait conclure qu'une lecture du *Timoléon* de La Harpe ne fut pas étrangère à la façon dont Chénier conçut sa pièce sur ce sujet.

(1) Cf. acte II, sc. II.

(2) « O crime ! un diadème ! » s'écrie le chœur (II, VI).

(3) Acte II, sc. VI.

(4) Dans un entretien avec sa mère (III, I).

t-il, savoir gré à son frère de s'être montré si détaché d'une conspiration dans laquelle, d'après le rapport de l'austère Ortagoras, il a dû le croire beaucoup plus engagé.

Le soupçonnerait-il d'hypocrisie? Timophane, effectivement, conserve en secret le désir et l'espoir de porter « la couronne » ; il avoue à sa mère ses ambitions longtemps dissimulées ; mais, puisqu'il paraît s'en laisser détourner aussitôt par les supplications de sa mère, puisque Démariste ensuite ne parle à Timoléon que du repentir de Timophane et point du tout de ses aveux, Timoléon n'a encore aucune raison pour suspecter la sincérité de son frère. Ortagoras vient lui montrer, comme un témoignage décisif contre Timophane, une lettre du tyran Denys à celui-ci ; mais cette lettre, qui a eu le temps d'arriver de Sicile, prouve simplement que Timophane a conspiré, elle ne prouve pas qu'il persiste dans son dessein ni que Démariste ait eu tort de croire au repentir récemment manifesté.

Il est vrai que, dans l'entretien qui suit entre les deux frères (1), Timophane renonce à toute feinte lorsque cette lettre lui est présentée : par un accès d'arrogante franchise, par un mouvement de révolte contre l'ascendant — trop longtemps subi — de son frère, il avoue hautement les projets criminels qu'il se flatte encore de réaliser ; et cette menace — même vaine — contre sa patrie devait peut-être, dans la pensée du poète, justifier de la part de Timoléon indigné le signal de meurtre précédemment convenu avec Ortagoras (2).

C'est justement cette résolution antérieure qui a le tort de ne pas paraître suffisamment motivée. Après le

(1) Acte III, sc. i.

(2) Timoléon vient de convenir avec Ortagoras (acte III, sc. iv) qu'il lui donnera le signal de frapper Timophane, si celui-ci ne consent pas à se livrer lui-même avec ses complices à la vengeance du peuple.

piteux échec des conspirateurs dans l'assemblée du peuple (1), rien n'est survenu, dans la pièce, qui donne l'illusion d'un péril sérieux pour la liberté de Corinthe. Certains vers du rôle de Timoléon, il est vrai, semblent indiquer (2) une explication d'un autre genre pour l'acte auquel il aboutit : dans leur première entrevue (3), en effet, Timoléon répondait à son frère qui déclarait n'avoir rien fait de contraire aux lois :

« Si j'avais la pensée
« Que déjà Timophane a pu trahir l'État,
« Tu verrais cette main punir ton attentat... » ;

à ce moment, Timoléon ne croyait pas encore son frère positivement coupable : il lui reprochait seulement des allures équivoques, des amitiés compromettantes, des intentions suspectes tout au plus ; et c'est pourquoi il se bornait à lui adresser de fermes représentations ; plus tard, quand il a vu se manifester l'audace d'Anticlès, quand il a dû retenir son frère prêt à rejoindre le scélérat, quand on lui montre enfin la preuve des intrigues nouées avec Denys, Timophane ne lui apparaît plus que comme un traître à punir, et il le punit. — Cependant, pour déterminer Timoléon à prendre contre son frère ce rôle d'inflexible justicier (4), Chénier lui-même fait intervenir, en

(1) La Harpe supposait aussi (sans le mettre en scène), avant son 5e acte, un débat devant l'assemblée du peuple, mais tournant à l'avantage de Timophane : « Le peuple a méconnu ma voix », fait-il dire par Timoléon (V, I). Chénier a mis en scène le débat d'assemblée publique dont La Harpe faisait simplement indiquer le résultat ; et il s'est montré plus maladroit que La Harpe par le tour qu'il a donné à ce débat.

(2) Chénier s'est borné d'ailleurs à l'indiquer : le rôle de son Timoléon dans l'ensemble est d'un dessin aussi vague et aussi incertain que celui de son Timophane.

(3) Acte II, sc. III.

(4) Pour Anticlès il est indiqué dans la pièce même (par Ortagoras, III, IV-VI-VII) qu'on le livrera à la justice des lois : on ne voit pas ce qui empêche d'agir de même pour Timophane.

la faisant affirmer par son Ortagoras (1), la nécessité d'une exécution hâtive, immédiate, — autrement dit : d'un assassinat, — pour préserver Corinthe de la tyrannie menaçante : or cette nécessité, trop facilement admise par Timoléon (2), n'apparaît à aucun moment à travers l'action de la pièce (3).

IV

Alfieri s'était gardé de bouleverser, comme le fit Chénier, l'ordre et les circonstances des événements racontés par Plutarque. Il n'a point imaginé de faire paraître Timoléon, en face de Timophane, dans tout l'éclat de victoires remportées en Sicile — vingt ans plus tard (4). Fièrement posé dans l'énergie aventureuse de son caractère, le Timophane d'Alfieri ne connaît ni les scrupules, ni les irrésolutions, ni les hypocrisies que Chénier a mêlés dans le rôle assez incohérent de son conspirateur. Il essaie encore de justifier par de spécieux prétextes d'intérêt public l'établissement de sa tyrannie, mais il n'a déjà plus besoin de dissimuler ses projets pour les faire réussir ; et l'on retrouve, indiquées dans la pièce d'Alfieri à peu près comme elles le sont dans Plutarque, les voies par lesquelles il s'est acheminé vers un pouvoir oppresseur : la confiance du peuple surprise par lui, les mercenai-

(1) Acte III, sc. IV.
(2) Cf. le *Journal des spectacles*, cité ci-dessus, p. 156, n. 1.
(3) Cf. la *Décade phil.* du 10 vendém. III : «... Si l'auteur (Chénier) prétendait nous intéresser à la liberté de Corinthe, il fallait la mettre au moins un instant en péril... Or elle n'y est point... »
(4) C'est l'intervalle indiqué par Plutarque : Diodore semble indiquer que la mission de Timoléon en Sicile suivit de près le meurtre de Timophane.

res placés sous ses ordres (1) dans l'intérêt de la cité (2) et employés par lui à préparer son usurpation ; les attentats déjà commis contre les plus vertueux et les plus énergiques citoyens. Ce n'est point un aspirant — assez inoffensif — à la tyrannie, c'est un tyran déjà déclaré que le Timoléon d'Alfieri se résout à immoler. Et Alfieri a fait en sorte que dans sa pièce l'accomplissement de ce devoir civique parût impérieusement réservé à Timoléon.

Celui-ci a rompu, depuis quelque temps déjà, avec son frère, et il a cessé d'habiter la même demeure ; il s'est associé à un groupe de citoyens résolus comme lui à ne pas laisser asservir leur patrie ; il ne s'est, d'ailleurs, point engagé par là personnellement à une exécution implacable du tyran. Mais la conspiration est découverte, et Timophane, se sentant menacé, risque les mesures extrêmes : il ordonne le massacre de tous ceux qui complotent contre lui, il les fera surprendre par ses soldats à l'endroit où ils doivent se rassembler ; il veut seulement excepter de cet arrêt de mort son frère Timoléon et son beau-frère Eschyle qui sont, il le sait, parmi les conjurés. Il explique la situation à sa mère (3), afin que celle-ci trouve un prétexte pour faire venir Timoléon dans sa demeure. Timoléon se rend au palais, sans savoir d'abord pour quel motif on l'y attire ; mais il comprend bientôt ce qu'on lui cachait d'abord, et il se trouve ainsi, sans l'avoir cherché (4), en présence de Timophane, au

(1) Alfieri a même entendu dans un sens plus large (V. acte I, sc. II), — ce qui ne nuisait point à sa pièce, — le commandement attribué, selon Plutarque, à Timophane.

(2) En vue de la défendre contre les ennemis du dehors — selon Plutarque, — et plutôt, dans la supposition d'Alfieri (Cf. acte II, sc. III), « pour mettre un terme à des luttes intestines ».

(3) Cf. acte IV, sc. II.

(4) Il le dit à sa mère après le meurtre qu'elle lui reproche (V, III) : « C'est vous qui m'avez réduit à frapper en m'attirant ici... »

moment où celui-ci étale l'orgueil de sa tyrannie victorieuse par le massacre accompli des conjurés. C'est alors que Timoléon se couvre le visage de son manteau, donnant ainsi à Eschyle, qui l'accompagne, le signal de frapper.

Alfieri a donc réduit strictement Timoléon à l'alternative d'immoler son frère ou de sacrifier sa patrie. Et il a osé chercher dans la générosité même de Timophane le moyen de ménager cette situation décisive: c'est pour avoir voulu les préserver du sort commun de ses ennemis, que Timophane a, sans défiance, attiré dans son palais ceux qui doivent être ses meurtriers. — Mais cette affectation de ne rien craindre de lui doit paraître injurieuse à Timoléon, comme l'offre que lui faisait d'abord Timophane de partager son injuste pouvoir (1).. Et la générosité de Timophane, en s'accompagnant de hautaines et ironiques paroles (2), ne se montre guère à Timoléon que dans ce qu'elle a pour lui de plus humiliant ; l'impression du sentiment qui l'inspire s'efface dans celle de l'insolence triomphante du tyran (3).

Si d'ailleurs Alfieri a voulu marquer dans le rôle même de Timophane (4) la sincérité de l'affection fraternelle, il a su l'exprimer aussi fortement qu'il était possible dans le rôle de Timoléon. — « Timoléon est

(1) Timoléon, dans la pièce de Chénier (III, v), n'a pas grand mérite à repousser une offre semblable, puisque Timophane ne possède pas encore ce qu'il offre ainsi de partager.

(2) Il dit à Eschyle et à Timoléon (V, III) : « vous devez être les premiers à donner l'exemple de m'obéir... Pour tous, comme pour moi, vous êtes méprisables... J'ai résolu de ne pas me soucier de vous... »

(3) L'accent de l'orgueil disparaît, et il ne reste plus que celui de l'affection fraternelle, dans les paroles que Timophane prononce — après avoir reçu le coup mortel — pour pardonner à Timoléon.

(4) « Timophane est tyran et frère », dit Alfieri dans l'*Examen* de sa pièce.

citoyen et frère », dit Alfieri (1) de son héros. Il est « citoyen » en effet, autant que le Timoléon de Chénier, puisqu'à sa patrie il sacrifie son frère ; mais il est « frère » davantage, puisqu'il ne se décide ni aussi vite ni aussi légèrement à cette exécution. Trop longtemps même, — et il s'en accuse (2), — il a eu le tort, peut-être, d'être plus « frère » que « citoyen » : il s'est tu, malgré de funestes pressentiments, le jour où les hommes de Corinthe jugèrent à propos d'attribuer à son frère une sorte de dictature légale (3) ; plus tard, il a quitté, sans doute, la maison que Timophane souillait d'un orgueilleux appareil, mais, espérant toujours le voir « rentrer dans le droit chemin » (4), il s'est longtemps attaché à l'excuser en public, à le défendre contre le reproche d'aspirer à la tyrannie (5), et il se mentait à lui-même en tenant ce langage ; il a dû enfin renoncer à ses illusions, mais, en entrant alors dans la conspiration des amis de la liberté, il a pensé qu'il pourrait peut-être suspendre, retarder jusqu'à l'extrême limite l'accomplissement de l'entreprise vengeresse (6). Et s'il se juge obligé, à la fin, de s'en charger lui-même, c'est parce qu'il se sent coupable d'avoir trahi peut-être sa patrie par cette trop longue indulgence pour les usurpations et les crimes de son frère (7), parce qu'en voulant donner à Timophane le temps de se repentir il lui a laissé en réalité le temps d'affermir sa tyrannie, parce qu'il peut se reprocher d'avoir, par l'insistance de ses avertissements répétés, entretenu lui-même contre ses amis la vigilance du tyran. — Il

(1) Dans son *Examen* de sa pièce.

(2), (3) et (4) Cf. acte II, sc. II. Cf. ci-dessus, p. 372, n. 1 et 2.

(5) Rôle conforme d'ailleurs à certaines indications de Plutarque sur l'attitude de Timoléon avant l'usurpation déclarée de Timophane.

(6) Tous ces sentiments sont marqués par Alfieri dans le rôle de son Timoléon

(7) « Je laissai répandre le sang innocent », lui fait dire Alfieri (II, II).

regrette pourtant de n'avoir pas été, comme eux, affranchi par la mort de son funeste devoir, et même, — oublieux, semble-t-il, de sa patrie qu'il laisserait esclave, — il voudrait encore recevoir la mort de Timophane (1), pour ne pas avoir à la lui donner.

A cette sombre tristesse qui étreint le héros d'Alfieri devant la perspective du meurtre nécessaire de son frère, succède après le meurtre accompli un sentiment de douloureuse horreur : maintenant que « la patrie est sauvée » (2), il ne voit plus que l'atrocité de l'action qu'elle lui a commandée. Le Timoléon de Chénier n'a guère lutté contre l'idée du fratricide, et il reste impassible en face de son frère mourant (3) : le poète républicain de l'an II aurait sans doute cru manquer à ses principes d'enseignement civique s'il n'avait pas exempté de tout remords le meurtrier d'un tyran.

Alfieri a fait contribuer le rôle de Démariste, comme celui de Timoléon, à la progression savante qui nous entretient à travers son drame dans la crainte d'abord vague, puis de plus en plus poignante, du fratricide. — Dans ce rôle de Démariste, Chénier n'a vu qu'une occasion de représenter, comme dans la Cornélie de son *Caïus Gracchus*, le modèle d'une mère républicaine, la digne veuve d'un excellent « patriote », mettant l'intérêt de l'Etat et le sentiment de la liberté au-dessus de l'amour maternel. Cette Démariste selon Chénier est fière également de ses deux fils tant qu'elle croit voir en eux des serviteurs également dévoués, également désintéressés, de la patrie ; mais elle cesse de

(1) Il y a peut-être quelque exagération dans l'insistance avec laquelle Alfieri la lui fait demander (V, III).

(2) Comme le lui fait dire Alfieri (V, III) lorsqu'il demande le poignard d'Eschyle pour s'en frapper.

(3) Dans Plutarque, Timoléon se détourne en versant des larmes au moment où ses amis vont frapper son frère, et il porte ensuite, dans la solitude et la retraite, le deuil de sa mort.

regarder comme un fils celui qui cesse d'avoir l'âme citoyenne : elle déclare à Timophane qu'elle aimerait mieux le voir mort que tyran de Corinthe ; et elle le voit mourir sans verser une larme, du moment qu'on lui assure qu'il aspirait à la tyrannie ; elle estime qu'elle doit « être satisfaite », puisque le peuple l'est (1). — Très différente est la Démariste d'Alfieri, « femme et mère » (2) avant tout, — bien éloignée du type de mère spartiate dont Timoléon, dans la pièce même d'Alfieri, oppose l'exemple à sa faiblesse (3). Elle ne s'alarme des projets ambitieux de Timophane qu'en raison du péril qu'ils peuvent attirer sur lui. Trop complaisante aux raisons de salut public par lesquelles Timophane prétend justifier son usurpation, elle est flattée dans son orgueil maternel de le voir gouverner en maître dans Corinthe ; elle se trouverait entièrement satisfaite si Timoléon acceptait l'offre de partager avec lui ce pouvoir souverain (4). Sa pensée unique est de chercher à rapprocher ses deux fils, à obtenir de l'un ou de l'autre quelque concession ; et tout son rôle se passe dans la continuelle angoisse de voir ses supplications échouer successivement contre l'irréductible ambition de l'un et contre l'inflexible patriotisme de l'autre, d'entendre tantôt les avertissements menaçants de Timoléon, tantôt les déclarations de plus en plus nettes des desseins de Timophane ; et, après avoir tremblé tour à tour pour Timophane et pour Timoléon, sa tendresse s'exaspère en faveur de

(1) « Le peuple est satisfait (dit-elle, III, VII) ; je suivrai son exemple ».

(2) Comme Alfieri le dit d'elle dans l'*Examen* de son *Timoléon*.

(3) Cf. acte IV, sc. I. Ces vers du rôle de Timoléon prouvent que cette autre façon de concevoir le rôle de Démariste n'avait point échappé à la pensée d'Alfieri.

(4) Cf. acte IV, sc. I : « Et c'est vous que je vois sourire à ces tableaux toujours trop criminels, qu'ils soient réels ou faux », lui dit à ce sujet Timoléon.

celui qu'elle voit tomber victime du poignard fraternel : son indignation éclate contre le meurtrier ; et il faut les paroles de pardon prononcées par Timophane mourant, pour rappeler vers le seul fils qui lui reste son affection de mère (1), pour lui faire comprendre et plaindre aussi la sincérité du désespoir de Timoléon.

L'idéal d'austérité républicaine d'après lequel Chénier semble avoir conçu les rôles de Timoléon et de Démariste, reste froid et morne dans sa tragédie. En vain ses personnages semblent-ils faire vaguement écho, par moments, au superbe langage de certains héros cornéliens (2): ils n'ont point l'âme dont ceux-ci sont animés. Timoléon punit son frère de conspirer contre la patrie comme le jeune Horace punit sa sœur de la maudire, mais il n'a pas l'exaltation qui explique et excuse l'acte du Romain de Corneille. Et Démariste approuve le meurtre de Timophane comme le vieil Horace celui de Camille ; mais il y a plus de tendresse dans certains accents du vieil Horace qu'il n'y en a dans tout le rôle de cette mère trop citoyenne. Chénier n'a pas su trouver le *pathétique d'admiration* qu'il cherchait peut-être, au lieu du pathétique sombre et touchant qui remplit la pièce d'Alfieri.

V

Les seules ressources de ce pathétique avaient suffi au poète italien pour prolonger à travers cinq

(1) Cf. la fin de la pièce d'Alfieri, V, III.

(2) Le mot d'Horace à Curiace : « Je ne vous connais plus », se retrouve dans ces deux vers adressés par son Timoléon à Timophane (III, V) :

« Je ne vois plus en toi qu'un lâche ambitieux ;
« L'ami du despotisme est un monstre à mes yeux. »

actes une action forte et serrée, où l'intérêt se soutient et se renouvelle sans cesse: Chénier n'a trouvé dans le même sujet la matière d'une pièce en trois actes que par l'adjonction d'éléments parasites. — Il ne s'est pas contenté d'employer à des intermèdes lyriques un « chœur » qui représente dans sa pièce le peuple de Corinthe : il a fait dévier en un vague débat oratoire, sur la place publique (1), — devant ce « chœur » figurant la foule, — l'action dont Alfieri concentrait entre les deux frères et leur mère le rigoureux et tragique développement. Et, de même que dans son *Caïus Gracchus* (2) il avait montré la mère et l'épouse du tribun intervenant au forum dans une assemblée du peuple romain et interpellant au milieu de ses licteurs un consul qui consent d'ailleurs à discuter courtoisement avec les deux femmes, il a dans son *Timoléon* mêlé aux disputes de l'*agora* cette Démariste (3) dont Alfieri maintenait plus convenablement le rôle dans l'intérieur de la maison familiale. Nous avons indiqué ailleurs (4) combien nuisit à sa pièce, devant la *sans-culotterie* officielle qui la jugea avant Thermidor, le rôle trop passif attribué dans cette scène au « peuple souverain » : même au point de vue purement dramatique, ce n'était certes pas une heureuse idée que cette réédition, dans *Timoléon*, de « la tribune aux harangues » qui avait été l'innovation de *Caïus Gracchus*.

Avec cet intermède déclamatoire du second acte, un certain luxe de spectacle déployé à travers toute la

(1) Au 2e acte de la pièce.

(2) Au 2e acte, aussi (sc. III).

(3) Le *Journal des Théâtres* (30 fruct. II) critiquait comme « contraire aux mœurs grecques » cette intervention de Démariste, — qui d'ailleurs se réduit à peu près à la tirade sur la terreur citée ci-dessus, p. 160.

(4) Première partie, chap. V, § 2.

pièce avait aidé Chénier à masquer le vide de son invention dramatique. — Il lui était permis assurément de n'avoir pas pour le décor la même indifférence qu'Alfieri ; et, puisqu'il situait sur la place publique de Corinthe la première scène d'explication entre Timoléon et Timophane (1), il ne cherchait point un effet étranger à son sujet en supposant une perspective de tombeaux en présence desquels Timoléon doit rappeler à son frère la mémoire de leur père et ses derniers préceptes de vertu civique ; mais d'autres parties de sa pièce rentraient dans le cas de ces vains « tableaux » (2) qu'il a maintes fois condamnés lui-même comme contraires aux vrais « principes » de l'art tragique. On voyait, au premier acte, Timoléon se présenter dans l'appareil de sa gloire militaire, avec un « chœur de guerriers » renforcé bientôt d'un chœur de citoyens (3) ; on avait, à la fin de la pièce, le spectacle de son rembarquement avec le même cortège de guerriers (4) ; car Timoléon, revenu brusquement à Corinthe sous le prétexte de laisser à d'autres le soin d'achever la défaite de Denys (5), se hâte de repartir pour la Sicile dès que son frère vient d'expirer; et puis-

(1) Le *Journal des Théâtres* (30 fruct. II), qui jugeait assez défavorablement l'ensemble de la pièce, louait cette « belle scène du 2e acte entre les deux frères », écrite dans une « manière antique et large ». — tout en critiquant ailleurs comme « contraire aux usages antiques » la supposition de tombeaux sur une place publique.

(2) Cf. l'*Epître dédic.* d'*Azémire* (V. ci-dessus, p. 25), — l'*Epître dédic.* de *Brutus et Cassius* (citée ci-dessus, p. 294, n. 4), — et l'*Essai sur les principes des arts* (*Œuvres posth.*, t. II) :

« Auteurs qui recherchez pour séduire nos yeux
« D'un stérile appareil l'éclat fastidieux... », etc.

La scène de la bénédiction des épées dans *Charles IX* formait au contraire un « tableau » étroitement rattaché au progrès de l'action.

(3) L'arrivée de Timoléon triomphant, dans la pièce de La Harpe (II, III ; — cf. I, I), ne donnait point lieu à de tels « tableaux ».

(4) V. ci-dessus, p. 172, l'appréciation de la *Décade* à ce sujet.

(5) C'est la raison qu'il indique dans la pièce (I, VI).

que dans l'intervalle l'assemblée du peuple a été réunie spécialement pour entendre le compte rendu de ses campagnes, l'ensemble de la pièce ne fait guère apparaître que comme une brève diversion à ses triomphes militaires sa façon sommaire de réprimer dans sa propre patrie les ambitions « liberticides » de Timophane.

Les rédacteurs de la *Décade philosophique*, qui n'avaient pas voulu reconnaître dans le *Timoléon* de Chénier « un bel ouvrage » (1), purent avec raison déclarer, en expliquant les mérites du plan suivi par Alfieri, que « c'était à tort qu'on avait reproché à Chénier d'avoir imité la pièce étrangère » (2) : lorsqu'ils ajoutaient qu' « il ne paraissait même pas l'avoir connue au moment où il composait la sienne », ils se laissaient peut-être guider simplement par leur constatation de la différence extrême entre les deux pièces. La crainte de s'exposer à ce « reproche » avait-elle en effet déterminé Chénier à pratiquer à l'égard d'Alfieri le système qu'avait adopté celui-ci envers ses devanciers, évitant de lire leurs pièces sur les sujets de son choix pour ne pas risquer de se laisser influencer par elles (3) ? Chénier pouvait bien avoir lu, avant même de songer à composer le sien, le *Timoléon* d'Alfieri (4) ; mais en toute hypothèse, étant donnée la

(1) « Ce n'est donc pas un bel ouvrage », disait la *Décade* du 10 vendém. III, ajoutant que c'était cependant un ouvrage « rempli de beautés ».

(2) *Décade* du 30 flor. III. — La *Décade* du 10 vendém. annonçait, à la fin de son article sur *Timoléon*, une comparaison avec le *Timoléon* de La Harpe et celui d'Alfieri, « à qui il paraît (disait-elle) que Chénier a de grandes obligations ». Le *Journal des Théâtres* (30 fruct. III) terminait son article sur le *Timoléon* de Chénier en constatant qu'Alfieri « avait traité ce sujet avec une grande supériorité ».

(3) V. *Autobiogr.*, IV, 2. (Cf. ci-dessus, p. 356, n. 4.)

(4) Paru en 1785 (édition de Sienne) et 1789 (édition Didot). — Quelques rapprochements de détail que l'on peut noter entre les deux pièces (et ils concernent à peu près exclusivement la sc. II — entre

communauté générale de principes et d'inspiration où se rencontraient les deux poètes, leur divergence dans le développement de cette histoire de fratricide patriotique valait la peine d'être remarquée ; car, si Chénier n'avait traité tout autrement qu'Alfieri ce sujet qu'il reprit après lui, le *Timoléon* italien serait justement une des pièces d'Alfieri (1) dans lesquelles on serait tenté de reconnaître l'idéal sévère de tragédie républicaine rêvé par Marie-Joseph Chénier.

Démariste et Timophane — du 3e acte de la pièce de Chénier) tiennent beaucoup moins de place dans le *Timoléon* de Chénier que n'en tiennent dans son *Caïus Gracchus* les rapprochements possibles (V. ci-dessus, p. 364) avec la *Virginie* d'Alfieri.

(1) Avec sa *Virginie*, par exemple. — V. la façon dont Alfieri lui-même parle de ces deux ouvrages dans ses *Examens*.

CHAPITRE VII

UN EMPRUNT DE M. J. CHÉNIER AU THÉATRE DE MÉTASTASE.

§ 1. Chénier imitateur de Métastase dans sa tragédie de *Cyrus*. — § 2. Les maladresses propres à Chénier dans la combinaison de l'intrigue. — § 3. Comment l'allusion se trouvait liée au développement de cette intrigue.

I

La tragédie mâle et austère d'Alfieri s'était présentée en contraste avec les grâces efféminées des poèmes d'opéra qui avaient établi dans l'Italie du dix-huitième siècle la gloire souveraine de Métastase ; et Alfieri dans ses *Mémoires* a indiqué lui-même que cette opposition n'était pas seulement celle de deux styles poétiques différents (1) : « J'aurais pu facilement, raconte-t-il à « propos d'un séjour à Vienne (2), — connaître et fré« quenter le célèbre poète Métastase..., mais je l'avais « vu un jour à Schœnbrunn, dans les jardins impé« riaux, faire à Marie-Thérèse la petite génuflexion « d'usage avec un visage si servilement satisfait et « adulateur, que moi qui *plutarquisais* (3) dans mon jeune

(1) C'était celle que l'on signalait le plus généralement en Italie (V. ci-dessus, p. 361, n. 2). — Alfieri exprime dans un autre endroit de ses *Mémoires* (II, 4) ce qui lui déplaisait le plus dans Métastase au point de vue de la composition dramatique.

(2) En 1769. (V. l'*Autobiogr.*, Epoq. III, chap. VIII.)

(3) Nous reproduisons la traduction assez libre de Villemain (*Tableau de litt. 18e siècle*, 34e leçon). Voici le texte même d'Alfieri : «... ed io, giovenilmente plutarchizzando, mi esagerava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai di contrarre nè amicizia nel

« enthousiasme, je n'aurais voulu pour rien au monde « avoir de commerce ni de familiarité avec une muse « qui se louait ou se vendait ainsi au pouvoir despoti- « que... » Cette génuflexion des jardins de Schœnbrunn figura sans doute à l'esprit d'Alfieri l'hommage même du poète qui avait consacré son talent, pour l'amusement d'une cour (1), à de mélodieuses combinaisons de « pompeuses frivolités » (2).

Chénier semble s'être inspiré de ce poète de cour pour la tragédie qu'il composa en 1804 dans une pensée de courtisan : une tragédie lyrique de Métastase sur l'avènement de Cyrus (3) fut le thème dramatique qu'il adopta pour célébrer, en vue du couronnement de Napoléon, la gloire naissante d'un des grands conquérants de l'histoire.

Bien que ses pièces ne se fussent produites sur la scène qu'avec l'alliance de la musique, Métastase avait été à peu près accepté comme auteur tragique — et apprécié comme tel — par le dix-huitième siècle français (4). Voltaire, en le louant pour ses « maximes de morale », pour « cette poésie d'expression et cette élégance continue qui embellissent le naturel sans jamais le charger », remarquait que « dans plusieurs de ses pièces les unités d'action, de temps et de lieu (5) se trou-

familiarità con una Musa appigionata o venduta all'autorità despotica, da me si caldamente abborrita ». Cf. ce que dit Alfieri (*Autobiogr.*, III, 7) de ses lectures de Plutarque en 1768-69.

(1) La cour de Vienne, où furent données après 1730 la plupart des tragédies lyriques de Métastase.

(2) Expression de Villemain, ouvr., cité. 36e leçon.

(3) Intitulée « *Ciro riconosciuto* », — représentée pour la première fois (avec musique de Caldara), à Vienne, le 28 août 1736, « par ordre de l'empereur Charles VI, pour l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Elisabeth ».

(4) Métastase lui-même avait largement puisé dans le théâtre français pour la composition de ses tragédies-opéras.

(5) « Ces règles fondamentales du théâtre », jugeait Voltaire. (V. ci-dessus, p. 300, n. 5.)

vaient observées », et que par lui « l'opéra italien avait quelque ressemblance avec le théâtre d'Athènes » (1); Grimm le citait comme un « poète divin » (2), et prétendait retrouver l'allure ordinaire à ses poèmes dans maintes tragédies de Voltaire (3) ; de Belloy lui empruntait directement le plan de ses deux premières tragédies, la *Clémence de Titus* et *Zelmire* (4) ; Lemierre l'imitait aussi dans une tragédie d'*Artaxerce* (5); Alfieri, au temps où paraissaient à Sienne ses propres tragédies, constatait avec impatience que les gens de lettres, à Paris, semblaient ne connaître que par lui la littérature italienne (6). Son traducteur français (7), en 1750, opposait le « genre historique » de ses « tragédies-opéras » au genre mythologique ou féerique adopté par Quinault. Métastase, en effet, avait appliqué le gracieux badinage de son imagination aux sujets les plus sérieux de l'histoire; mais, avec la symétrie des scènes d'amour qu'il y entremêlait régulièrement, — la molle et continuelle douceur de son style, la broderie légère de ses images, suffisaient pour donner un air de sereine parodie aux situations les plus nobles dans lesquelles il représentait

(1) V. sa *Dissertation sur la tragédie* (en tête de *Sémiramis*), — et la préface du *Temple de la Gloire*, opéra (1745).

(2) « Pour le charme de l'harmonie », et « la magie du coloris », en exprimant le regret que « la contexture de la fable soit presque toujours puérile ». (V. *Correspondance de Grimm*, sept. 1766 et août 1768.)

(3) V. *Correspondance*, janv. 1767 : « Remarquez que les deux dernières tragédies de M. de Voltaire, les *Scythes* et *Olympie*, ne sont proprement que des opéras dans le goût de Métastase... » — Le sujet de l'*Orphelin de la Chine* (1755) était celui du *Héros chinois* de Métastase (3 actes, 1752).

(4) 1759 et 1762 : correspondant l'une à la *Clémence de Titus* et l'autre à l'*Hypsipile* de Métastase. (V. la Préf. de *Zelmire* ; — Grimm, juin 1762; et le *Lycée* de La Harpe.)

(5) Jouée en août 1766. L'*Hypermnestre* de Lemierre (1758) correspondait aussi à un opéra de même titre (1744) de Métastase.

(6) *Autobiogr.*, IV, 12, 1783 (3e séjour à Paris). « Les gens de lettres, en France, sont presque tous étrangers à notre littérature italienne ; leurs connaissances se bornent à comprendre Métastase. »

(7) En 12 vol. in-12, les sept premiers datés de 1751. — V. les *Avertissements* des tomes I, IV et VI.

les Thémistocle, les Régulus, les Caton (1) : ce n'était point là le « genre historique » tel que Chénier le définit à propos de *Brutus et Cassius* ou de *Charles IX* ; c'était toujours ou à peu près ce « théâtre de femmelettes et d'esclaves » auquel Chénier voulut, — à la manière d'Alfieri, — substituer un théâtre « fait pour des hommes et des citoyens » (2).

Pourtant, l'opinion qu'avait eue le dix-huitième siècle des mérites de Métastase comme auteur tragique, survécut au goût que fit prédominer la Révolution pour la nudité sévère d'un art pseudo-antique. M[me] de Staël, en 1800 (3), jugeait à travers « le charme de Métastase » aussi bien qu'à travers « l'énergie d'Alfieri » du degré de perfection auquel les Italiens « avaient poussé l'art dramatique dans leurs tragédies » ; Chénier lui-même, dans sa note de 1802 (4) sur la littérature italienne, ne se bornait pas à louer Métastase « d'avoir triomphé d'une partie des entraves que lui imposait la musique » : il distiuguait son *Artaxerce* et sa *Clémence de Titus*, comme étant, « au défaut près des amours

(1) Métastase montrait à côté de *Thémistocle* sa fille Aspasie, prisonnière à Suze, amante de l'ambassadeur d'Athènes Lysimaque (et cause involontaire de la jalousie de Roxane qui se croit supplantée par elle auprès de Xercès) ; — à côté de Régulus, sa fille Attilie, aimée du tribun Licinius, et son fils Publius, amoureux de Barcé, noble prisonnière, qui aime de son côté Amilcar, ambassadeur de Carthage ; — à côté de Caton, qui va mourir à Utique, sa fille Marcie, aimée du roi Juba et amoureuse elle-même de César. — Le principal reproche qu'en 1809 Schlegel (*Cours de litt. dram.*, chap. IX) trouve à faire à Métastase est justement « d'avoir été chercher des sujets dont la nature grave et sévère contrastait trop fortement avec tout ce badinage gracieux » ; « ce sont, ajoutait-il, les prétentions à la tragédie qui ont tout gâté ».

(2) Expressions de l'*Epître dédic.* de *Charles IX* à « la Nation ».

(3) *De la litt.*, I, 10. « Métastase, écrit-elle, a su faire de ses opéras presque des tragédies, et, quoiqu'il fût astreint à toutes les difficultés qu'impose l'obligation de se soumettre à la musique, il a su conserver de grandes beautés de style et des situations vraiment dramatiques. »

(4) A la suite du *Maître italien* (Cf. ci-dessus, p. 359). Chénier a parlé encore de Métastase, en phrases élogieuses, dans son *Tableau de litt.*, à propos de l'*Artaxerce* de Delrieu (joué en 1808).

épisodiques, de véritables et d'excellentes tragédies » ; et le même défaut, essentiel à ses yeux, ne l'empêchait pas de reconnaître dans *Thémistocle* ou dans *Régulus* (1) « des scènes d'une grande beauté ». Il jugea sans doute qu'avec le retranchement de l'ordinaire intrigue d'amour il pouvait accommoder à la dignité générale de son théâtre tragique en même temps qu'à ses intentions de circonstance le sujet traité dans le *Cyrus* de Métastase (2).

Cyrus, que son grand-père Astyage, inquiété par un songe, avait voulu faire périr dès sa naissance, a été sauvé et secrètement élevé par un bouvier auquel l'avait remis Harpage, parent du roi, avec l'ordre de l'exposer en un lieu désert : tel est le fondement qu'offrait un récit d'Hérodote à l'intrigue échafaudée par Métastase. Un simple hasard, selon le conteur grec, détermine la reconnaissance de Cyrus par Astyage dans des circonstances qui n'ont rien de tragique ; Astyage laisse vivre l'enfant déjà grandi, se bornant à le reléguer en Perse auprès de son père Cambyse, et, plusieurs années après, une révolution préparée par Harpage fait passer aux mains de Cyrus l'empire d'Astyage détrôné : Métastase a rapproché, confondu ces deux événements pour les faire entrer, selon la loi des unités (3), dans

(1) Qu'il cite avec *l'Olympiade, Didon, Nitétis, Achille à Scyros.*

(2) On peut trouver quelque rapport entre une des dernières situations du *Cyrus* de Métastase (Cambyse et Mandane gardés comme otages par Astyage) et la donnée du *Cyrus* de Danchet (qui datait de 1706) ; il n'y en a presque aucun entre le *Cyrus* de Chénier et la tragédie de *Cyrus* qu'un certain Turpin avait composée en 1773, en s'inspirant peut-être aussi de Métastase. — Cyrus porte dans la pièce de Turpin le nom d'Artamène qu'il avait déjà dans le roman de Mlle de Scudéry. — Le *Cyrus* de Danchet avait été précédé d'une tragédie latine du P. La Rue sur le même sujet (*Cyrus restitutus*. 1673).

(3) L'unité de lieu étant observée comme nous l'avons indiqué ci-dessus, p. 302, — avec les changements de décor (à chaque acte) qui convenaient spécialement à une tragédie-opéra. — Chénier, en répondant à ceux qui déclaraient l'unité de lieu violée dans sa tragédie de *Fénelon* (V. son *Discours prélim.*), citait Métastase comme ayant dans ses *Extraits*

une même pièce ; il les a fait dépendre l'un et l'autre d'un plan concerté par Harpage, et il fait commencer l'action de sa tragédie au jour attendu par Harpage pour mettre sur le trône d'Astyage Cyrus brusquement dévoilé.

Avant d'arriver à ce terme, les trois actes de Métastase (1) se jouent avec une capricieuse fantaisie à travers une extraordinaire succession d'incidents, qui n'ont rien de conforme au détail du récit d'Hérodote. Chénier ne s'est pas contenté d'en éliminer la combinaison d'amour idyllique qui les faisait aboutir à un mariage entre Cyrus, proclamé roi, et la jeune Arpalice, fille d'Harpage : il en a rejeté encore le rôle de Cambyse, que Métastase faisait contribuer à de très bizarres complications (2). Il dégageait ainsi l'action essentielle de tous les « épisodes » où l'égarait l'art léger du poète italien ; mais il ne s'est guère plus attaché que celui-ci à en exprimer le sens historique ; il a écarté toute indication relative à la rivalité des deux peuples, Mèdes et Perses, qui donnait à cette action son caractère propre ; il l'a réduite à l'aspect d'un imbroglio romanesque dont il n'a pas su, d'ailleurs, conduire fort habilement la trame à travers ses cinq actes.

de la poétique d'Aristote traité la question « de manière à ne rien laisser à désirer ni à dire ».

(1) C'est la coupe ordinaire de ses tragédies-opéras.

(2) Cambyse est sur le point de tuer, sans le connaître, Cyrus qui est son fils, caché sous le nom d'Alcée ; etc. — Cambyse n'est représenté que par son armure dans la pièce de Chénier, qui le suppose mort en Scythie avant le début de l'action : Eléuor porte cette armure, l'ayant reprise sur le Scythe qui naguère avait tué Cambyse et qu'Harpage a désigné à ses coups ; mais à un moment (acte III, sc. VI) Mitradate vient raconter à Mandane qu'Eléuor a conquis cette armure en tuant Cyrus.

II

Dans la supposition propre à Chénier (1), Harpage a combiné lui-même avec le pâtre Mitradate le salut du fils de Mandane, en vue des destinées que les dieux annonçaient pour lui. Et comme un jour, croyant surprendre chez Astyage quelque regret d'un ordre cruel, il lui a imprudemment avoué sa désobéissance (2), — il a dû ensuite dérober l'enfant à l'enquête du monarque de nouveau alarmé ; il l'a fait partir avec Mitradate des champs où Astyage pouvait le faire rechercher ; pour mieux dérouter les soupçons, il l'a séparé ensuite de Mitradate ; il a même répandu le bruit de la mort de ce dernier, et, faisant passer Cyrus, sous le nom d'Elénor, pour le fils d'un certain Arbacès, il l'a fait venir à l'armée qu'il commandait sur les frontières de la Scythie ; il lui a fourni l'occasion de se signaler dans les combats ; et le jour où Elénor, appelé à Ecbatane, doit offrir au temple du Soleil les trophées de ses victoires (3), est aussi celui qu'Harpage a choisi pour faire reconnaître et proclamer Cyrus : Harpage, dans ce dessein, a ménagé le retour à Ecbatane de Mitradate, qui doit garantir la véritable naissance d'Elénor ; il a fait courir le bruit du prochain retour de Cyrus ; et comme il a besoin de l'appui des mages en faveur du

(1) Selon le récit d'Hérodote, Harpage, en homme avisé, n'a pas voulu se charger lui-même d'exécuter au sujet d'un fils de Mandane (celle-ci pouvant régner un jour) l'ordre d'Astyage, mais il a remis l'enfant au bouvier avec l'injonction d'exécuter cet ordre, — et il croit réellement que le bouvier a fait périr l'enfant (Cf. Hérod. I, 117). Métastase s'en était tenu au récit d'Hérodote, en supposant seulement qu'Harpage a connu, avant Astyage, la désobéissance du bouvier.

(2) Détail conforme à la façon dont Métastase avait modifié le récit d'Hérodote.

(3) Dans la pièce de Métastase, c'est le jour d'un sacrifice solennel offert à *Diane*.

prince désigné par leurs oracles, il s'ouvre vaguement de son projet dans un entretien avec le grand prêtre Memnon (1), mais il ne met personne, pas même Elénor, dans le secret de son plan.

Au début même de la pièce de Métastase, Harpage charge Mitradate (2) d'apprendre à Cyrus, caché sous le nom d'Alcée, le secret de sa naissance, en lui recommandant de le garder rigoureusement envers sa mère comme envers les autres : le spectateur, ainsi, s'en trouvait instruit en même temps qu'Alcée. Chénier a préféré substituer à cette révélation initiale une révélation progressive, mêlée de péripéties. Il a prolongé durant trois actes entiers l'hésitation possible entre Cyrus, que l'on dit vivant, sans savoir où (3), et Elénor dont Astyage essaie en vain (4) d'armer la vaillance contre ce Cyrus absent mais redouté. Il a seulement ménagé à travers ces trois actes de très vagues indices de l'identité d'Elénor avec Cyrus. Certaines paroles d'Harpage à Memnon (5), certaines réticences du même Harpage devant Elénor (6) ou devant Mandane (7), peuvent nous laisser soupçonner la vérité ; Mandane, au troisième acte (8), semble sur le point de la découvrir. Elle a désiré voir Elénor pour le gagner à la cause de Cyrus ; et les détails qu'il donne sur sa destinée, l'air de ressemblance qu'elle lui trouve avec Cambyse, font penser à Mandane que le jeune héros pourrait bien être Cyrus même ; seul, le nom du berger qu'il dit avoir

(1) Cf. acte I, sc. II.
(2) Nommé Mitridate dans la pièce de Métastase.
(3) Cf. acte I, sc. I.
(4) Acte II, sc. IV.
(5) Acte I, sc. II.
(6) Le mot de « Seigneur » involontairement adressé par lui à Elénor :
« Ah ! Seigneur... Elénor, ces mêmes dieux sans doute... etc. » (II, V.)
(7) III, I.
(8) III, II.

pour père, — Arbacès, et non pas Mitradate (1), — est une déception pour elle, après toutes les autres concordances. Et, puisque nous ignorons comme elle qu'Arbacès est une invention d'Harpage, nous restons aussi éloignés qu'elle de reconnaître Cyrus en Elénor.

Nous en sommes éloignés davantage lorsque Mitradate vient annoncer (2) que Cyrus ne vit plus et qu'Elénor fut son meurtrier. Ceci est encore un faux bruit dont la fantaisie d'Harpage vient de compliquer le mystère protecteur de Cyrus : Mitradate, appelé à Ecbatane par Harpage, a recueilli cette rumeur sur sa route, et se hâte de la rapporter à Mandane. Mais il revient bientôt auprès de Mandane pour lui dire qu'il a vu Cyrus, — et il le revoit en effet, il le désigne, à côté d'elle, en la personne d'Elénor. D'autre part, Elénor, apercevant Mitradate, l'appelle devant Mandane du nom d'Arbacès, et ainsi tombe la seule raison qui précédemment avait empêché Mandane de reconnaître son fils (3). Harpage survient à cet instant, fort à propos pour donner l'explication des bruits contradictoires répandus au sujet de Cyrus ; et l'obscurité longtemps prolongée dans la pièce laisse apparaître, au moment où elle se dissipe, la fragile ordonnance de l'action ainsi conduite.

Pourquoi Harpage a-t-il tant à cœur de mettre Cyrus sur le trône d'Astyage ? Pourquoi risque-t-il sa vie à ce jeu de conspirateur ? Dans la pièce de Métastase comme dans le récit d'Hérodote, il veut se venger d'Astyage qui l'a cruellement puni (4) de n'avoir pas

(1) La reconnaissance d'Egisthe par Mérope est suspendue de la même façon au 2e acte de la *Mérope* de Voltaire.

(2) Acte III, sc. VI.

(3) Acte IV, sc. II.

(4) Au reste, Métastase ne rappelait pas toute la barbarie de cette punition telle que l'indiquait Hérodote : il fait dire seulement qu'Astyage a fait périr le fils d'Harpage.

exécuté son ordre lors de la naissance de Cyrus : dans la tragédie de Chénier, rien n'indique que, pour sa désobéissance avouée, il ait eu à éprouver ni qu'il ait encore à redouter les effets de la colère d'Astyage. Puisque néanmoins, ayant autrefois sauvé Cyrus, il tient à assurer et à hâter son règne, pourquoi semble-t-il être, jusqu'au quatrième acte, aussi inerte que le personnage purement décoratif de Memnon ? Il attendait apparemment l'arrivée de Mitradate ; mais lui qui se vante, dans la pièce, « d'avoir marqué les jours, les heures, les instants » (1), il laisse la direction de l'événement lui échapper par le hasard qui conduit d'abord Mitradate vers Mandane (2) : car celle-ci apprend par là, prématurément, la vérité qu'Harpage avait jugé prudent de lui laisser ignorer, et ses larmes font presque aussitôt deviner Cyrus par Astyage (3) ; Cyrus se trouve donc à la discrétion du roi qui voulait sa perte, avant qu'Harpage soit en mesure d'agir en sa faveur. Il est vrai qu'Astyage fait justement ce qu'il faut pour qu'Harpage puisse réparer à son aise cette faute du hasard. Au lieu d'ordonner lui-même, et sans délai, du sort de Cyrus (4), il imagine de le faire comparaître devant un solennel tribunal, ménageant ainsi à Harpage la chance de proclamer Cyrus devant le peuple assemblé. Harpage profite en effet de l'occasion offerte ; le peuple se prononce pour Cyrus, et celui-ci, généreusement, laisse à son grand-père « la splendeur » de l'empire dont il ne prend pour lui-même que « les soins » (5).

(1) Acte IV, sc. III

(2) Ses premiers mots (IV, III) sont en effet pour reprocher à Mitradate l' « imprudence » d'avoir d'abord cherché Mandane et le roi. (Cf. III, I.)

(3) Acte IV, sc. V.

« Je reconnais Cyrus : vos larmes l'ont nommé. »

(4) Qu'il vient de faire saisir par ses gardes.

(5) « J'aurai [dit-il] les soins du trône, ayez-en la splendeur. »

Ainsi se réalisent, de la façon la plus convenable, grâce à la modération de Cyrus, les oracles des dieux. Et l'on a pu se demander, à travers toute la pièce, pourquoi Astyage s'est obstiné à vouloir en détourner l'effet (1). Ces oracles, tels qu'ils sont indiqués au début de la tragédie de Chénier (2), ont dit simplement que Cyrus devait régner, ils n'ont point dit qu'il dût parvenir au trône par la violence (3) : la prophétie de Memnon, qui les répète au second acte, ne contient à l'adresse d'Astyage aucune menace qui puisse motiver dans son esprit la persistance, après plusieurs années, des anciennes épouvantes (4). — Aussi, dans la pièce telle que Chénier l'avait écrite d'abord et telle qu'elle fut représentée, Astyage lui-même, dès le troisième acte, reconnaissant la vanité de ses frayeurs, accordait aux prières de sa fille la grâce de Cyrus ; et, comme à ce moment même Mitradate venait annoncer devant lui (5) que Cyrus était mort tué par Elénor, il abandonnait le meurtrier à la vengeance de Mandane (6). Quand il reparaissait ensuite,

(1) Cyrus est son petit-fils, et, puisqu'il n'a pas eu d'autre enfant que Mandane, son unique héritier. — Chénier n'a rien indiqué, dans sa pièce, des raisons qui pouvaient tenir à la préoccupation d'empêcher que la nation des Perses ne prît, avec Cyrus, la suprématie sur celle des Mèdes. (Cf. ci-dessus, p. 387.)

(2) Chénier, en rappelant les songes sous l'impression desquels Astyage avait commandé la mort de Cyrus à sa naissance, n'en a même pas précisé les menaces dans sa pièce.

(3) Chénier fait discuter ce point entre Elénor et Astyage (acte II, sc. IV) : Elénor, parlant d'après le bruit public, semble bien entendre que Cyrus doit être simplement l'*héritier* d'Astyage. Astyage objecte que Cyrus ne peut parvenir au trône « *en respectant les lois* » : mais c'est lui-même qui, par son entêtement, le réduit à ne pouvoir être son successeur régulier.

(4) Astyage, dans le récit d'Hérodote, laisse vivre Cyrus après l'avoir reconnu.

(5) Astyage n'assiste plus à cette scène dans le *Cyrus* remanié (Cf. III, VI).

(6) C'est ce qui apparait par l'analyse détaillée que donna Sauvo (dans le *Moniteur* du 10 déc. 1804) de la pièce de Chénier. Ce premier texte de la pièce n'a pas été imprimé.

alors que Mitradate venait de faire reconnaître Cyrus par sa mère, ce n'était point, comme dans la pièce remaniée, pour deviner un peu brusquement Cyrus en Elénor, c'était pour presser le supplice d'Elénor comme meurtrier de Cyrus. Et alors intervenait Harpage (1) pour demander et obtenir que le prétendu meurtrier « fût jugé devant le peuple, les grands et les mages, sur le témoignage de Mitradate » ; mais cet artifice même d'Harpage pouvait sembler inutile, si toutefois Astyage avait dû paraître sincère en accordant à Mandane la vie de Cyrus.

Chénier se rendit en effet à l'objection qui lui fut faite (2) d'avoir, par ce pardon d'Astyage, dissipé dès le troisième acte le péril de Cyrus ; mais il n'a su que substituer un autre défaut à celui qu'il voulait corriger. — Peut-être a-t-il vu quelque avantage à restreindre, par ses remaniements, le nombre des passages qui avaient paru dans son *Cyrus* une imitation trop directe de certaines situations de *Mérope* (3). Ces ressemblances, plus précises d'ailleurs avec la *Mérope* d'Alfieri (4) qu'avec celle de Voltaire, se sont trouvées réduites à certaines parties du troisième acte (5), où Mandane est vis-à vis d'Elénor dans la situation de

(1) Les explications qu'Harpage donne au 4e acte (sc. III) ne se trouvaient qu'au début du 5e acte. Sauvo, dans son analyse de la pièce, avait critiqué le retard excessif apporté à ces explications.

(2) Par Sauvo, dans le *Moniteur*.

(3) L'article (de Sauvo) du *Moniteur* lui avait reproché la maladresse de ces imitations ; la *Décade philosophique* (V. ci-dessus, page 213) avait relevé le « continuel plagiat ». V. aussi le *Mercure de France* du 24 frimaire XIII

(4) Du moins pour le rôle joué par Mitradate auprès de Mandane (III, VI ; cf. ci-dessus. p. 390), analogue à celui qu'Alfieri prêtait à son Polydore au 3e acte (sc. II) de sa *Mérope*. La *Mérope* de Voltaire attribuait à un autre personnage que Narbas (Euryclès, à l'acte II) la mission d'apprendre à Mérope qu'Egisthe a été tué par le jeune homme qu'elle vient d'interroger.

(5) III, II (cf. ci-dessus, p. 390, n. 1) ; V. aussi IV, I.

Mérope par rapport à son fils Egisthe encore inconnu d'elle ; dans le premier texte de la pièce elles se prolongeaient par une suite de scènes qui montraient Astyage dans le rôle de Polyphonte insistant pour le supplice d'Egisthe (1). D'autres parties de la pièce de Chénier offrent avec quelques scènes d'*Athalie* des ressemblances (2) qui n'étaient pas, comme ces analogies avec *Mérope*, ébauchées déjà dans le *Cyrus* de Métastase. Et les contemporains voulaient encore reconnaître des réminiscences de *Sémiramis* (3) mêlées à ces souvenirs de *Mérope* ou d'*Athalie*. Chénier avait fait de sa tragédie une mosaïque d'imitations (4), comme s'il n'avait pas osé compter sur sa propre inspiration pour en animer la morne contexture. Mais le pathétique des sentiments les plus naturels et les plus vrais, — l'intérêt que pouvait exciter Mandane pleurant son fils perdu ou tremblant de le perdre en le retrouvant, — s'est

(1) Il reste dans la pièce remaniée (IV, v) quelque trace de ce parallélisme ; mais la situation n'est plus la même, puisque Mandane n'a plus demandé à Astyage le supplice d'Elénor.

(2) Le *Moniteur* et le *Mercure* en parlaient d'une manière générale. — Comparer, par ex., l'entretien de Memnon et d'Harpage (I, II) avec la scène d'Abner et de Joad, au 1er acte d'*Athalie* (Memnon correspondant ici à Abner) ; au 5e acte de *Cyrus*, Memnon rassure Mandane, comme Joad rassure Josabeth, en lui disant de compter sur les promesses du Ciel ; au 5e acte encore, Memnon demande à Cyrus ses serments comme Joad ceux de Joas ; — enfin, la prophétie de Memnon (II, II) tient une place équivalente à celle de Joad dans *Athalie*.

(3) Sans doute par la situation de Mandane vis-à-vis d'Elénor-Cyrus, où ils retrouvaient celle de la Sémiramis de Voltaire vis-à-vis d'Arsace-Ninias. Cf le *Mercure de France* de frimaire an XIII, et la *Décade* du 20 frimaire, citée ci-dessus, p. 213.

(4) Elénor convaincu d'avoir été le meurtrier involontaire de Cyrus, et protestant contre la fatalité qui l'a conduit :

« Mais devenir coupable en aimant la vertu ! » (V, I),

rappelle des vers très connus de l'*Œdipe* de Corneille. — N'y a-t-il pas aussi un souvenir de l'*Œdipe* de Sophocle (accusant les complots de Tirésias) dans les menaces prononcées par Astyage contre le grand prêtre Memnon (acte III, sc. IV) ? — Chénier, avant d'écrire *Cyrus*, s'occupait de sa version du chef-d'œuvre de Sophocle.

trouvé étouffé dans cette pièce à travers les arides broussailles d'une déraisonnable intrigue.

III

Ce laborieux tissu d'invraisemblances était adroitement accommodé aux intentions — assez complexes — que l'auteur avait voulu y envelopper.

Sous le nom d'Elénor qui le cache d'abord aux autres et à lui-même, Cyrus, avant de parvenir au trône, commence par s'en montrer digne, en sachant le mépriser. Ignorant qu'il est lui-même ce Cyrus à qui les dieux destinent l'empire, il repousse l'occasion qui lui est offerte de le supplanter : par respect pour les arrêts du ciel et par une naturelle générosité d'âme, mais aussi par l'effet d'un philosophique désintéressement (1), il refuse de devenir lui-même l'héritier d'Astyage en se chargeant de tuer Cyrus ; il se plaît au contraire à rassurer, contre les intentions cruelles d'Astyage, les inquiétudes maternelles de Mandane (2). Son premier contact avec « la cour » ne lui a laissé que le désir, exprimé devant Harpage (3), de s'en éloigner au plus tôt. — Et ce trône qu'Elénor ne voulait pas acquérir au détriment de Cyrus, il ne veut pas davantage, lorsqu'il sait qu'il est lui-même Cyrus, l'usurper sur Astyage (4) : la révolution qu'Harpage a préparée sans lui, à son insu, s'achève sans qu'il en ait la responsabilité ; il consent, il est vrai, à en recueillir le fruit, mais il ne sort de son rôle passif que pour protéger contre l'émeute Astyage menacé,

(1) Cf. acte II, sc. IV-V.
(2) Acte III, sc. II et III.
(3) Acte II, sc. V.
(4) Il parle de « fléchir, vaincre Astyage, en lui restant fidèle » (IV, III).

— imitant par là, envers son grand-père qui a voulu sa mort et dont il a pu par lui-même connaître les intentions (1), la générosité du Nicomède de Corneille envers son père Prusias.

Le personnage d'Elénor n'avait pas été conçu seulement pour être un exemple de héros philosophe. Certains « tableaux » (2) ménagés à travers la pièce devaient porter en eux-mêmes leur signification pour les spectateurs de 1804. Le spectacle d'Elénor offrant au temple du Soleil (3) les drapeaux des Scythes vaincus semblait préparer l'allégorie finale du couronnement de Cyrus par le grand prêtre Memnon (4). Entre le conquérant des temps anciens et le nouvel Empereur, intronisé par la victoire et sacré par un pape, le rapprochement s'établissait assez nettement, précisé d'ailleurs par divers détails de la pièce. Ce n'était pas seulement pour donner plus de majesté au cadre de sa tragédie, que Chénier avait fait coïncider l'avènement de Cyrus avec une fête séculaire du Soleil (5), inaugurant les destins nouveaux d'un « siècle naissant » (6) ; ce n'était pas sans intention qu'il faisait affirmer

(1) Puisqu'il a reçu d'Astyage (II, IV) la proposition de tuer Cyrus.

(2) Cf. ci-dessus, p. 379, à propos de *Timoléon*.

(3) Acte IV, sc. II. La pompe du spectacle au 2e et au 5e acte de *Cyrus* put contribuer au rapprochement que firent certains critiques (V. ci-dessus, p. 394) entre cette pièce et *Sémiramis*.

(4) « On crut (écrivit Daunou dans sa Notice, en 1818) apercevoir quelques rapports entre le couronnement de Cyrus et la bénédiction pontificale qui venait de consacrer une usurpation funeste... » Chénier, après la 1re représentation, retrancha de sa pièce les quatre vers qui correspondaient au spectacle même du couronnement de Cyrus, afin de faire disparaître cet « accessoire inutile à la pièce » et qui avait occasionné « des murmures » (V. les *Mémoires litt.* de Palissot, 1809).

(5) V. acte I, sc. I

(6) Cf. acte I, sc. II :

> «... Les destins d'un siècle qui commence... »
> «... Où d'un siècle nouveau s'ouvre la destinée...»

Il est encore question ailleurs (II, I, et II, II) du « siècle nouveau » ou du « siècle naissant ».

dans la pièce les droits créés par la victoire aux fondateurs d'empire (1) ; ce n'était point, enfin, sans avoir songé à la facilité des applications possibles qu'il faisait annoncer par le grand prêtre Memnon le génie invincible de Cyrus, les rois de la terre reculant d'effroi devant lui, l'orgueil de Tyr brisé par ses armes, la « liberté des mers » assurée au monde par ses « vaisseaux vengeurs » (2) : la « liberté des mers » était la formule adoptée par l'Empereur, à l'époque du camp de Boulogne, pour intéresser l'opinion publique à ses grands desseins (3) ; c'est sur ce thème que Chénier composait, vers le même temps que *Cyrus*, un hymne pour l'armée qui menaçait l'Angleterre :

Tremblez, tremblez, tyrans des ondes,
Faux amis, ennemis pervers :
Nous courons venger les deux mondes :
Victoire et liberté des mers (4) !

Tremblez ! Napoléon nous guide ;
Le succès, le triomphe est écrit dans ses yeux ;
Les dangers sont pour vous : sa gloire est notre égide ;
Son nom seul est victorieux (5);
Lancé chez vous par la tempête,
Il apparaît à notre tête,
Les foudres et l'olive en main ;
Et dans l'Angleterre soumise,
Il signe, aux bords de la Tamise,
Un traité pour le genre humain.

(1) Cf. I, II, les paroles d'Harpage à Memnon sur l'indignité d'Astyage.

(2) Cf. II, II :... Tyr abaisse à ses pieds l'orgueil de son rivage;
Tu brises son trident qu'accusait l'univers,
Et les vaisseaux vengeurs *délivrent les deux mers.*

(3) C'est justement l'année 1804 que Mme de Staël indique comme l'époque où cette formule fut répétée avec le plus d'insistance. (V. ses *Considérations sur la Révolution*, IV, 13, et ses *Dix années d'exil*, I, 18.)

(4) Ces quatre vers forment le chœur-refrain du *Chant maritime*.

(5) « Les rois, à ton nom seul, ont reculé d'effroi »,

est-il dit dans la prophétie de Memnon.

Ces strophes du *Chant maritime* peuvent servir de commentaire à certains vers de la prophétie de Memnon au sujet de Cyrus (1).

Si l'auteur de *Cyrus* ne fut pas récompensé comme il l'avait espéré des intentions flatteuses de sa tragédie, c'est qu'il y avait mis des allusions à d'autres *libertés* qu'à celle « des mers ». — Harpage, sondant pour le succès de ses plans les dispositions du grand prêtre Memnon, oppose au gouvernement arbitraire d'Astyage ce qu'il attend du jeune héros destiné au trône :

> Favori des destins, qu'il soit digne de l'être ;
> Des Mèdes, des Persans, le père et non le maître,
> Qu'en s'appuyant du peuple il lui serve d'appui ;
> *Qu'il règne par la loi*, qu'elle règne par lui (2).

La haine — plutôt théorique — d'une tyrannie dont il ne semble guère avoir lui-même à souffrir, remplace pour Harpage, dans la pièce de Chénier, les justes motifs de vengeance personnelle que la piece de Métastase, d'après le récit d'Hérodote, attribuait à son entreprise de conspirateur (3). Chénier, d'ailleurs, n'avait pas composé son *Cyrus* pour que « les chercheurs d'allusions malignes » (4) pussent tirer du rôle d'Astyage des applications injurieuses à Napoléon : Astyage, accusé d'être

> « Ignoré dans les camps où l'on meurt pour lui plaire »,

Astyage, rangé parmi les indolents monarques

> « Inconnus à la gloire autant qu'à leurs sujets »,

(1) Ce *Chant maritime* (V. ci-dessus, p. 234, n. 1), gardé manuscrit par le poète ainsi que la tragédie de *Cyrus*, était peut-être destiné à être imprimé avec celle-ci, comme l'*Ode* sur la tyrannie de Robespierre (V. ci-dessus p. 134, n. 4) avait été imprimée en l'an III en tête de *Timoléon*.

(2) Acte I, sc. II.

(3) Cf. ci-dessus, p. 390, n. 4.

(4) Cf. Chénier cité ci-dessus, p. 215.

semblait mis en contraste, par de tels reproches d'Harpage ou de Memnon(1), avec le vainqueur de Marengo en même temps qu'avec Cyrus ; mais la révolution qui le détrône impliquait une moralité qu'Astyage lui-même devient — à l'heure du dénouement — très apte à dégager :

« En bornant le pouvoir, vous le rendrez durable » (2),

dit-il à Cyrus en lui abandonnant, de fort bonne grâce, la direction de son empire. — Et le Cyrus de la pièce ne peut manquer d'agréer de tels conseils, ayant rapporté des frontières de la Scythie à la cour d'Astyage de fort sages maximes sur la nécessité, pour les monarques, de

« Se faire pardonner le pouvoir souverain » (3).

Alors qu'il ne se connaissait encore que sous le nom d'Elénor, — invité par Astyage à demander pour le « siècle nouveau » les bienfaits et la faveur des dieux, — il a, dans un très philosophique langage, défini la royauté qu'il souhaite pour l'Asie:

... Que, respectant des lois les volontés suprêmes,
Le prince ait des amis plutôt que des sujets;
Sans craindre les combats, qu'il chérisse la paix;
Que les pleurs des vaincus désarment sa victoire;
Qu'il aime le mérite et permette la gloire:
L'estimer dans autrui, c'est déjà l'obtenir;
Prompt à récompenser, qu'il soit lent à punir:
Tels sont les vœux publics: *j'ose les faire entendre* (4)...

Ces vœux publics dont Elénor se dit l'interprète, n'étaient-ils pas ceux que Chénier lui-même, avec son

(1) Cf. acte I, sc. II.
(2) Acte V, sc. IV.
(3) Acte II, sc. IV.
(4) Acte II, sc. II.

ordinaire préoccupation du sort réservé au « mérite » (1), voulait faire entendre à Napoléon? Et les serments de Cyrus, répétant à la fin de la pièce les vœux d'Elénor, n'étaient-ils pas ceux encore par lesquels Chénier eût voulu pouvoir lier le nouvel Empereur?

Toi qui lis dans les cœurs et punis le parjure (2),
Sur ton autel sacré c'est par toi que je jure
D'obéir à la loi, d'aimer la vérité,
De donner pour limite à mon autorité
Ce qui peut l'affermir : la justice éternelle,
Les intérêts, les droits du peuple qui m'appelle ;
D'aller chercher, d'atteindre en versant des bienfaits
L'infortune muette et les malheurs secrets,
Père des citoyens, juge pour les entendre,
Roi pour les gouverner, soldat pour les défendre ;
D'illustrer le pouvoir déposé dans mes mains ;
De respecter les dieux, de chérir les humains,
De régner par l'amour et jamais par la crainte,
Fidèle sur le trône à la liberté sainte,
Don qui nous vient des cieux, base des justes lois,
Premier besoin du peuple et soutien des bons rois.

A de telles maximes se reconnaissait dans *Cyrus* l'auteur de l'*Ecole des Rois*. Sous une forme qui fait de cet ouvrage une exception dans son théâtre (3), Ché-

(1) Cf. les vers de *Timoléon* cités ci-dessus, p. 161.

(2) Cyrus prête serment sur l'autel du Soleil : Memnon vient de dire :

« Peuple, de votre roi recevez les serments :
« Vous les tiendrez, seigneur ; les dieux sont vos garants » (V, iv)

La *Décade phil.* (20 frim. XIII), en remarquant que la pièce (*Cyrus*) était « remplie de sentences et de déclamations », ajoutait qu'on « avait surtout applaudi celles qui ont rapport aux devoirs des rois et aux fautes qui entraînent leur chute ».

(3) C'est toujours une « action simple » (cf. Chénier cité ci-dessus, p. 305), au sens où l'entendait aussi Voltaire quand il parlait de son *Oreste*, « tragédie sans *épisodes* ». Cf. Diderot (*Traité de la poésie dram.*) « permettant (dans le même sens) de compliquer tant qu'on voudrait la même action ». Mais Daunou n'aurait pu donner *Cyrus* comme une preuve que le système dramatique de Chénier (cf sa *Notice* citée ci-dessus, p. 322, n. 1) était de négliger « l'intérêt qui peut naître de la complication romanesque des incidents ».

nier avait essayé de combiner, avec un hommage allégorique au César de 1804, le respect de la mission qu'il avait autrefois revendiquée pour la tragédie. Et, après la singularité de l'intrigue assez rébarbative dont s'enveloppait l'allusion flatteuse, c'était une autre et non moindre bizarrerie de cette pièce, que ces personnages, — princes, mages et seigneurs, — du vieil Orient asiatique, choisis pour débiter, dans un concert savamment mesuré, des maximes de libéralisme et de pouvoir constitutionnel.

CHAPITRE VIII

M.-J. CHÉNIER ET L'IMITATION NOUVELLE DU THÉATRE ALLEMAND.

§ 1. Les imitations du théâtre allemand en France (avant 1800) jugées par M.-J. Chénier. — § 2. Le *Don Carlos* de Saint-Réal et les auteurs dramatiques qu'il inspira. — § 3. Rapports généraux de conception entre le *Don Carlos* de Schiller et le *Philippe II* de M.-J. Chénier. — § 4. Les traces de l'influence de Schiller dans le *Philippe II* de Chénier. — § 5. La dernière opinion de M.-J. Chénier sur le théâtre allemand.

I

Marie-Joseph Chénier, trois ans avant d'écrire *Cyrus*, avait inauguré sa seconde période de composition dramatique par une tragédie qui ne parut jamais à la scène et qui, dans un sujet d'histoire contemporain de la Saint-Barthélemy (1), enveloppait, comme *Charles IX*, une double attaque contre le « fanatisme » et la « tyrannie ». Nous aurons occasion de remarquer qu'en reprenant après Alfieri ce sujet de *Don Carlos* (2), sans s'attacher plus que dans celui de *Timoléon* à l'imitation du poète italien, il fut loin encore d'égaler celui-ci pour la force de la conception et pour la profondeur de l'analyse dramatique; aussi n'y aurait-il pas eu lieu de réserver à cette pièce une place à part dans notre étude, si elle ne nous faisait rencontrer pour le

(1) Une allusion y est faite par le Philippe de Chénier (acte I, sc. I), indiquant l'intérêt qu'il prend à la préparation de cet événement.

(2) Daunou indique ce sous-titre pour la pièce de Chénier. Cf. ci-dessus, p. 202, n. 4.

même sujet un autre et non moins illustre prédécesseur de Chénier parmi les auteurs qui inaugurèrent en Allemagne le « genre romantique ».

Chénier composa son *Philippe II* (1) dans le temps même où venait de se produire la thèse de Mme de Staël selon laquelle la littérature française devait chercher dans les littératures étrangères, — dans les littératures du Nord, spécialement (2), — des inspirations conformes à l'influence régénératrice de « l'esprit philosophique » et des « mœurs républicaines ». Et dans ce livre *De la littérature*, Mme de Staël, ingénieuse à disserter sur l'imitation des poètes anglais où les auteurs français étaient depuis longtemps engagés, se montrait beaucoup plus réservée sur la littérature allemande, qu'elle ne connaissait encore qu'assez vaguement (3) ; mais Chénier n'avait pas eu besoin de Mme de Staël pour entendre parler de la nouvelle litttérature germanique.

Dès l'année 1762, Grimm, signalant dans sa *Correspondance* (4) le succès que venaient d'obtenir des traductions de Haller et de Gessner (5), constatait que « la poésie et la littérature allemandes » semblaient « devenir à la mode à Paris ». Il est vrai que, quinze ans après, il jugeait cette mode déjà presque passée : « il n'y a guère que les ouvrages de Gessner qui aient conservé leur réputation, » écrivait-il (6) : « Klopstock, le sublime Klopstock est à peine connu

(1) En l'an IX (1801). Cf. ci-dessus, p. 202, n. 4.
(2) Cf. ci-dessus, p. 285, n. 1, — et p. 315.
(3) Cf. A. Sorel, *Mme de Staël* (Hachette, 1890), p. 84.
(4) En janvier 1762. — En 1750, il avait adressé à l'auteur du *Mercure* deux lettres dans lesquelles il se flattait d' « établir l'*existence* de la littérature allemande ».
(5) La traduction des *Alpes* de Haller, celle de la *Mort d'Abel* et des *Idylles* de Gessner (1760-62). — *La Mort d'Adam* de Klopstock fut traduite en 1762, les dix premiers chants de la *Messiade* en 1769 ; les *Fables* de Lessing en 1764 ; en 1766 parut un recueil de poésies allemandes traduites par Huber.
(6) *Correspondance*, fév. 1777.

de nom, et M. Turgot est peut-être le seul homme en France qui le lise encore... » (1). Des traductions d'ouvrages allemands continuèrent néanmoins à paraître : *les Voleurs* de Schiller (2) et trois drames de Gœthe (3) figuraient avec le *Nathan* de Lessing (4) parmi le recueil de pièces de théâtre que le traducteur Friedel offrit entre 1782 et 1785 (5) aux lecteurs français ; et Klopstock ne fut pas absolument oublié, puisqu'en 1790 Joseph Chénier reproduisait en vers quelques strophes de ses « chants bardiques » sur Hermann, le héros germanique (6). Il est vrai que Klopstock, par des odes en l'honneur de la Révolution commençante, venait de se recommander aux sympathies des amis de la liberté : l'Assemblée législative, au mois d'août 1792, lui décerna, en même temps qu'à Schiller (7), le titre de citoyen français.

Chénier pouvait, sans se croire infidèle à l'orthodoxie littéraire, goûter certaines inspirations de Klopstock, comme il imita quelques-uns des « chants d'Ossian » : dans le genre dramatique même il ne jugeait pas encore très nécessaire de défendre sérieusement contre les « enthousiastes de Shakspeare » (8) ou contre les prôneurs déjà indiscrets de Schiller, le goût français, le goût classique. Une phrase de son « Discours » sur

(1) « Tout le monde savait que, sous le nom de Huber, M. Turgot avait traduit le 1er et le 4e chant de la *Mort d'Abel*... », écrivit Petitot en 1803 dans sa Notice sur la *Mort d'Abel* de Legouvé (Répertoire du Th. Fr.).

(2) *Les Brigands*, imprimés en Allemagne en 1781, joués à Mannheim en janv. 1782.

(3) *Gœtz de Berlichingen*, *Clavijo* et *Stella* (d'après Quérard, *France litt.*, art. Gœthe). *Werther* avait été traduit en 1777.

(4) Plusieurs pièces de Lessing étaient déjà traduites dans le *Théâtre allemand* de Junker et Liébault, 2 in-12, Paris, 1772.

(5) *Nouveau théâtre allemand*, par Friedel et Bonneville, 12-8°.

(6) V. au t. III de ses *OEuvres* la pièce intitulée *Hermann et Thusnelda*.

(7) Et à plusieurs autres étrangers (décret du 26 août 1792 : le *Moniteur* travestit le nom de Schiller en celui de Gilleers).

(8) Expression de l'*Ep. dédic.* de *Brutus et Cassius*.

Charles IX (1) enveloppait d'un même dédain les novateurs qui « s'avisaient de faire des tragédies en « prose (2), ou qui exhortaient les auteurs dramatiques « à laisser là Sophocle et Racine pour imiter les dégoû- « tantes absurdités du théâtre anglais et les niaiseries « burlesques du théâtre allemand... » (3). C'est sur un pareil ton d'ironie que son Mentor Palissot, à la même date, dénonçait « la conspiration organisée contre les chefs-d'œuvre de la scène française en faveur de la manière allemande ou anglaise », et c'est à propos de Sébastien Mercier que Palissot signalait cet effort tenté « pour replonger les Français dans la barbarie » (4) : — « On a lu dans une feuille du *Journal de Paris*, expo- « sait-il (5), une lettre de lui dans laquelle il fait un « grand éloge de la comédie des Allemands ; il félicite les « Allemands d'avoir rejeté les règles si chères à notre « nation (6), ces règles qui nous assujettissent et qui « nous enserrent dans le cercle le plus étroit ; il les fé- « licite surtout de jouer Shakspeare tout pur, et traduit « littéralement ; il a vu, dit-il, une pièce de Schiller « coupée en sept actes, dont la représentation dure « quatre heures et qui ne paraît pas trop longue ; il se « flatte qu'un jour nos petites conventions théâtrales « disparaîtront peu à peu, et feront place à la manière « grande, simple et naturelle, qui vivifie le théâtre « de nos voisins ».

Au temps où Mercier vantait ainsi les mérites de

(1) Paru en 1790, avec la date d'août 1788.

(2) Sur cette question des tragédies en prose, V. ci-dessus, p. 313-317, 330.

(3) « Qu'on s'avise de faire des tragédies en prose, qu'on nous exhorte à laisser là Sophocle et Racine... etc..., ces sottises sans conséquence sont plus divertissantes que dangereuses ».

(4) « En leur faisant secouer le joug « des règles, des bienséances, de la raison, du goût... » (écrivait Palissot).

(5) *Mémoires littéraires* (1788), article *Mercier*.

(6) Cf. ci-dessus, p. 304 (chap. III, § 4).

Schiller, on n'imitait encore du théâtre allemand, pour la scène française, que ses productions les moins hardies ; et ces imitations même avaient, en général, assez peu réussi (1) sur les théâtres de Paris (2). Grimm enregistrait, en 1785, la chute d'une de ces pièces, — l'*Hôtellerie* ou *le Faux Ami* (3), — comme le septième exemple d'un ouvrage tiré du recueil de Friedel échouant sur la scène française. Bien que cette suite d'insuccès n'eût pas arrêté la série de ces essais (4), Chénier pouvait les traiter, comme il faisait dans son « Discours » sur *Charles IX*, de « sottises sans conséquence, plus divertissantes que dangereuses ». — Mais, vingt ans plus tard, il constatait avec chagrin que « de nouvelles tentatives faites pour inspirer au public de France le goût de ces singuliers ouvrages » avaient été mieux — et trop bien — accueillies. « On a « traduit Schiller entier (5), — écrivit-il dans sa revue

(1) Cependant la comédie des *Amants généreux*, imitée de la *Minna de Barnhelm* de Lessing, avait été jouée avec assez de succès en 1774 (V. *Correspondance de Grimm*, oct. 1774).

(2) Toutes ne furent pas données à la Comédie-Française. Dubuisson faisait jouer au Théâtre-Français (30 avril 1785, V. *Correspondance de Grimm*), sous le titre d'*Albert et Emilie*, une imitation d'une « tragédie allemande » : *Agnès Bernau*. — Une autre imitation de la même pièce, sous le titre même d'*Agnès Bernau*, fut jouée au Théâtre Italien en juin 1785 ; et la *Correspondance de Grimm* dit à propos de ce « drame héroïque » (en 4 actes et en vers) : « Les scènes burlesques qu'on a obligé l'auteur d'attacher à chaque acte, pour ne point blesser le privilège exclusif qu'a la Comédie-Française de jouer des pièces purement héroïques, sont d'autant plus absurdes qu'elles ne tiennent point du tout à l'action... »

(3) Comédie en 5 actes et en vers, représentée une seule fois au Théâtre-Français, le 13 sept. 1785 (V. *Corresp. de Grimm*, nov. 1785).

(4) *Le Duel* (en juin 1786), — *Auguste et Théodore* (en avril 1789), drames imités de l'allemand, furent joués avec assez de succès à la Comédie-Française (V. *Corr. de Grimm*).

(5) *Tableau de litt.*, chap. *du Drame*. — « Entier » semble d'ailleurs inexact : au temps où Chénier rédigeait ce rapport, on n'avait encore traduit du théâtre de Schiller (d'après les indications de la *France littéraire* de Quérard) que *les Voleurs, Fiesque, Intrigue et amour, Don Carlos*, et *Jeanne d'Arc* ; — l'imitation de *Wallenstein* par Benjamin Constant parut vers ce temps même (1809).

« du mouvement littéraire entre 1789 et 1809, — mais « on ne s'est pas borné à ce travail utile ; on a trans- « porté sur notre scène son drame extravagant des « *Voleurs* ; il a réussi même, et un tel succès n'a « pu que nuire à l'art dramatique ; les drames de « M. Kotzebue, bien inférieur encore à Schiller, n'ont « pas été dédaignés... » Les premières représentations de *Misanthropie et Repentir* (1) sur la scène de l'Odéon avaient été, en nivôse de l'an VII, contemporaines de la reprise de *Charles IX* au Théâtre de la République ; le succès « attristant » des *Voleurs*, par une imitation de La Martelière (2), au Théâtre du Marais, remontait à l'année 1792 ; c'est peut-être une imitation de Schiller par le même auteur que le Théâtre du Marais annonçait au mois de floréal de l'an VIII, sous le titre de *Don Carlos* ou *Philippe II, roi d'Espagne* (3) : *Don Carlos* figurait en tout cas parmi les drames de Schiller dont le même La Martelière publiait la traduction en l'an VII (4) ; et c'est dans l'été de l'an IX (1801) que Marie-Joseph Chénier composa sa tragédie de *Philippe II*.

(1) D'autres pieces de Kotzebue furent traduites ou arrangées pour la scène française dans les années suivantes (V. Quérard, *France litt.*, art. *Kotzebue*).

(2) Intitulée *Robert, chef de brigands* (en prose), reprise au Théâtre de la République en juin 1793 (Cf. *Almanach des spect.* de 1794). — « L'auteur français, jugeait le *Moniteur* (27 mars 1792), a corrigé heureusement beaucoup des fautes de l'original » (celui-ci étant qualifié d' « ouvrage monstrueux, sans unité, sans intérêt »).

(3) La pièce ayant cessé d'être annoncée sans être jouée (sans doute par suite d'une interdiction, — cf. ci-dessus, p. 203, n. 4), le Théâtre du Marais reprit (1er prairial) le *Robert, chef de brigands*, de La Martelière.

(4) 2-8°, comprenant *Fiesque, Intrigue et amour* et *Don Carlos*. Une autre traduction du *Don Carlos* de Schiller (par Adrien Lezay-Marnezia) parut à Paris la même année (V. Quérard, *France litt.*).

II

Une nouvelle de l'abbé de Saint-Réal (1), qui fut pour ce sujet de *Don Carlos* la source directe de Schiller aussi bien que d'Alfieri, avait fait entrer dans la littérature le roman des amours de la jeune reine Elisabeth et de l'infant Carlos, fils d'une première femme de Philippe II. Elle rattachait à ce roman les causes — assez mystérieuses pour l'histoire — qui firent décider par Philippe II, après la solennelle mise en scène d'une arrestation nocturne (2), l'emprisonnement rigoureux de son fils. Elle montrait Elisabeth et Carlos, destinés d'abord l'un à l'autre, attirés l'un vers l'autre dès leur première rencontre ; elle mêlait les discrètes manifestations de leur mutuel amour aux intrigues politiques qui deviennent l'occasion des premiers soupçons de Philippe. Deux conseillers du roi, le duc d'Albe et Gomez, en utilisant à propos certains indices de leur entente, font en sorte que Carlos ne puisse obtenir de son père le gouvernement des Flandres désiré, demandé par lui, et finalement attribué au duc d'Albe. Carlos, déjà sollicité par les rebelles flamands de se mettre à leur tête, répond alors aux instances de leurs envoyés ; mais, la nuit même où doit s'effectuer son départ, le roi, instruit de ses projets, se rend dans son appartement pour le faire arrêter. Philippe saisit ainsi chez lui « plusieurs lettres de l'écriture de la reine », une entre autres qui témoignait du sentiment le plus tendre, ayant été écrite à Carlos lors d'une maladie qui mettait ses jours en danger. Les autres

(1) Imprimée en 1672 (Amsterdam), réimprimée à Paris (avec privilège) en 1757.

(2) En janvier 1568. Carlos mourut dans sa prison, quelques mois après (juillet 1568).

papiers du prince, contenant la preuve de ses relations avec les révoltés du Brabant, sont remis par Philippe au tribunal de l'Inquisition pour instruire le procès de l'infant. Les inquisiteurs, — animés contre Carlos d'anciennes rancunes, depuis l'indignation manifestée par lui lorsqu'ils avaient fait brûler le testament de Charles-Quint, — mènent l'affaire au gré du roi, et Carlos est condamné à rester dans sa prison. Selon l'histoire même, il y mourut peu de temps après, et la mort d'Elisabeth suivit de près la sienne : le récit de Saint-Réal imputait à Philippe le crime de cette double mort, après avoir fait de Carlos, par l'excuse de l'amour malheureux donnée à ses erreurs, un personnage intéressant dont les témoignages authentiques démentent assez brutalement l'illusion (1).

Il y avait dans cette nouvelle de Saint-Réal une matière susceptible de tenter les auteurs dramatiques (2). On la connaissait depuis assez peu d'années lorsque Campistron, sous Louis XIV, voulut en tirer le sujet d'une tragédie. Mais il ne put (3) le traiter que sous le déguisement d'une histoire analogue, empruntée aux annales de l'empire grec. Carlos prit le nom d'Andronic, Philippe II fut l'empereur Collojean Paléologue, Elisabeth de Valois devint l'impératrice Irène, fille d'un empereur de Trébizonde; les ministres d'Etat Léon et Marcène tinrent les rôles du duc d'Albe et de Gomez ; des rebelles Bulgares, enfin, remplacent les Flamands révoltés ; et le glorieux père de Collojean,

(1) Cf. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. V : *Don Carlos et Philippe II*, 1863.

(2) Alfieri dans l'*Examen* de son *Philippe* et Schiller dans la préface de son *Don Carlos* (1785) ont indiqué l'un et l'autre les inconvénients graves de ce sujet au premier abord séduisant : Alfieri dit lui-même qu'il n'aperçut ces inconvénients qu'après avoir composé sa pièce, et il semble qu'il en ait été de même pour Schiller.

(3) « Pour des raisons invincibles », dit-il dans sa *Préface*. Cf. ci-dessus, p. 203.

dont la mémoire est invoquée par eux et par Andronic, figure Charles-Quint, l'aïeul dont le Carlos de Saint-Réal vénère le souvenir. Le rôle de l'Inquisition, naturellement, disparaissait. Le personnage de Collojeau, même dégagé de toute comparaison avec la véritable physionomie de Philippe II, avait été très faiblement tracé par « le pauvre Campistron » (1) ; mais des situations habilement ménagées pour mettre en valeur le rôle d'Andronic firent réussir la pièce (2), qui demeura même assez longtemps au répertoire.

Elle n'était pas encore oubliée, un siècle après (3), lorsque Le Fèvre voulut reprendre pour la scène, sous leurs véritables noms, les personnages de Saint-Réal (4). Il se flattait (5) d'avoir conservé au « site » historique « sa couleur propre » et au caractère de Philippe II, en particulier, son véritable relief. Il a su mettre quelques traits heureux dans les entretiens du monarque avec d'Albe et Gomez ; mais l'action de sa pièce semble conduite au gré des deux ministres faisant du roi leur jouet (6). Dans les trois premiers actes, l'obstination de Philippe à persécuter son fils d'une proposition de mariage avec la fille de l'Empereur (7), — épreuve

(1) Ainsi qu'il fut appelé dans une brochure que Voltaire se défendit d'avoir écrite (V. sa *Lettre aux auteurs du Nouvelliste du Parnasse*, juin 1731, t. XXXIII de l'édit. Garnier, p. 216).

(2) Intitulée *Andronic* et représentée pour la 1re fois le 16 févr. 1685.

(3) On la jouait encore sous le règne de Louis XVI.

(4) Il n'était pas le premier à l'essayer : l'*Année littéraire* de 1761 (t. VI) contenait un long article (daté du 10 oct. 1761) comparant avec l'*Andronic* de Campistron une tragédie de *don Carlos* (sans nom d'auteur indiqué) qui venait de paraître imprimée et qui avait été jouée à Paris sur un théâtre particulier, et sur un théâtre public à Lyon le 5 mai 1761. A en juger par l'analyse de l'*Année litt.* cette pièce se rapprocherait plus du *Philippe II* de Chénier que du *don Carlos* de Le Fèvre.

(5) V. sa *Préface*.

(6) Philippe le dit lui-même à la fin de la pièce, et Carlos mourant a pu lui dire avec assez de raison :

« Vos ministres, Seigneur, m'ont seuls assassiné ».

(7) Il commence par annoncer cette proposition à Elisabeth, en vue

lourdement renouvelée d'une scène de *Mithridate* ; — au quatrième acte, le coup de théâtre mouvementé de l'arrestation de Carlos, ménagé par une ténébreuse machination de Gomez ; au cinquième acte, une situation de *Bajazet*, celle qui aboutit au tragique « Sortez » de Roxane, — combinée avec les soupçons de Philippe sur une lettre de Carlos à Elisabeth ; enfin, l'effet violent d'un tableau qui devait encadrer dans une vaste salle « tapissée de noir, éclairée d'une seule lampe », le spectacle de Carlos sanglant tendant les bras à son père pour une réconciliation suprême : tel était l'agencement général de cet ouvrage, mêlant d'inopportunes imitations de Racine avec des scènes de mélodrame selon le goût de De Belloy (1). Des maximes contre l'Inquisition s'intercalaient dans le développement de la pièce : aucun membre du tribunal même n'y était mis en scène, mais Carlos remplissait son rôle de héros sympathique en jugeant comme il convenait les inquisiteurs avant d'être jugé par eux.

La censure de Louis XVI empêcha les Comédiens français de jouer cette tragédie de Le Fèvre, reçue par eux en 1781 (2) : insoucieux de la censure en même temps que des règles, Sébastien Mercier ne destinait pas au théâtre (3) le *Portrait de Philippe II* qu'il

d'éprouver celle-ci (acte I) ; il la fait faire ensuite par ses ministres à Carlos, qui ne daigne pas leur répondre (acte II) ; il la renouvelle enfin lui-même à Carlos, qui cette fois répond par un refus formel (acte III).

(1) Le De Belloy de *Gaston et Bayard* et de *Gabrielle de Vergy*.

(2) Sous le titre d'*Elisabeth de France* (V. l'*Almanach des spectacles* de 1793) ; imprimée en 1784 (Bruxelles) sous le titre de *Don Carlos* (Cf. ci-dessus, p. 203, n. 1). Elle avait été représentée (en 1783) par les Comédiens français sur le théâtre particulier du duc d'Orléans.

(3) V. sa *Préface*. — Les 52 scènes de l'ouvrage n'étaient pas distribuées en actes. La *Corresp. de Grimm* disait de cet ouvrage : « On est forcé d'avouer qu'à travers un style quelquefois barbare et presque toujours négligé, on y trouve une sorte de hardiesse, d'énergie et de vérité qui rend cet ouvrage tout à fait estimable. »

fit imprimer hors de France en 1785 (1). Il avait rattaché à la mort de Carlos l'action principale d'un vaste drame représentant la politique et les crimes du monarque espagnol ou de ses ministres ; et il déclarait ingénument, dans sa préface, s'être effrayé lui-même de l'image qu'il avait tracée du despote.

Recommandée en Allemagne par le nom et par les théories de son auteur, cette composition de Mercier y fut plus goûtée qu'elle ne pouvait l'être en France : Schiller la traduisit pour en insérer la version dans la *Thalie du Rhin*, où il fit paraître de 1785 à 1787 la première moitié de son « poème dramatique » de *Don Carlos* (2). Lui non plus n'écrivit — ou du moins n'acheva — en vue du théâtre cet ouvrage (3), où il mit librement son âme de poète. Il avait d'abord tracé en 1783 le plan (4) d'un drame où, comme dans la nouvelle de Saint-Réal (5), les amours de l'infant et de la reine devaient former l'intérêt essentiel, — où les affaires de Brabant n'intervenaient que pour le développement de ce sujet principal, — où figuraient, pour contribuer de même au progrès de cette action, les personnages secondaires du récit de Saint-Réal : un marquis de Posa, ami dévoué de Carlos et confident de son amour, — une

(1) A Neufchâtel (en Suisse) avec la marque d'Amsterdam, dit la *Corresp. de Grimm* (nov. 1785).

(2) « *Don Carlos*, ein dramatisches Gedicht. » La première édition complète parut en 1787.

(3) « Il est à peine besoin de faire remarquer que cet ouvrage ne peut devenir une pièce de théâtre, » dit un avis (trad. Ad. Regnier, 1869) qu'il insérait dans la *Thalie* (3e cahier). — Il en fit cependant, pour le théâtre de Leipzig, une rédaction en prose qui fut publiée en 1808. — Chénier n'en pouvait donc connaître, lorsqu'il écrivit son *Philippe II*, que le texte de 1787 (traduit en 1799).

(4) Sous le titre de « Don Carlos, *tragédie* » (plan publié avec la date de 1783, dans les *Suppléments* à ses *Œuvres complètes*).

(5) Il renvoyait lui-même, dans la préface de son ouvrage (en 1785), les lecteurs de la *Thalie* à cette nouvelle « dont la traduction avait paru récemment à Eisenach ».

princesse d'Eboli poursuivant le prince de sa rancune d'amoureuse dédaignée, — don Juan d'Autriche, enfin, s'associant par un sentiment de jalousie aux intrigues des ennemis de l'infant. Mais, au cours de l'exécution, le plan primitif se modifia dans l'esprit de Schiller : le marquis de Posa, — de gentilhomme accompli qu'il est déjà dans la nouvelle française, transformé en une sorte de philanthrope idéal (1), — devint le héros de la pièce au point de dominer Carlos lui-même ; il ne s'occupa plus des amours de son ami qu'en vue du triomphe de ses idées : par l'influence qu'il a sur Carlos et sur la reine, par celle qu'il prend un moment sur le roi même, il est au point culminant du drame, il en dirige l'action, il en meut les ressorts ; et s'il meurt, comme dans le récit de Saint-Réal, pour avoir paru amoureux de la reine (2), c'est lui-même qui a fait en sorte d'égarer ainsi les soupçons du roi, afin de conserver Carlos pour le bonheur futur des peuples. — Les circonstances politiques semblent offrir à son rêve humanitaire l'espoir d'une réalisation prochaine dans les Flandres révoltées : aussi cette question du Brabant insurgé domine-t-elle par lui toute la pièce, et, grâce à lui, elle finit par prendre dans l'âme de Carlos toute la place qu'une passion stérile y occupait d'abord. Amener l'infant à oublier son amour pour ne plus penser qu'à la Flandre, après s'être servi d'abord de cet amour même pour l'intéresser au sort des provinces soulevées, — tel est le sens de l'action que le marquis de Posa exerce sur l'âme de Carlos et sur le

(1) Cf. ses paroles dans l'entretien du 3e acte avec Philippe II :

«... Was ich als Bürger dieser Wett gedacht...
«. . Ich liebe die Menchheit... usw.

(2) Dans le récit de Saint-Réal, il est, sans l'avoir voulu, victime de fausses apparences : sa mort est simplement un des incidents qui prouvent la surveillance dont la reine est l'objet.

développement du drame entier (1). Et Schiller, éliminant de son plan définitif certains détails et certains agents secondaires (2) de l'intrigue primitivement dessinée, exagérait au contraire jusqu'à la plus audacieuse invraisemblance le rôle souverain qu'il voulait réserver à son marquis philosophe (3).

Le *Philippe* d'Alfieri avait paru en Italie l'année même où Schiller élaborait le premier plan de son *Don Carlos*. Dans cette pièce qui fut en 1775 une des premières conceptions dramatiques du poète italien (4), son système de simplification à outrance s'était exercé sur la diversité d'éléments que lui fournissait le récit de Saint-Réal. Il a concentré tout l'intérêt de sa pièce sur le péril que courent, en raison de leur amour, l'épouse et le fils du roi Philippe, sur la peinture des soupçons, des manœuvres perfides et de l'impitoyable vengeance du monarque jaloux. Loin d'imposer à l'attention l'intérêt des libertés flamandes, il ne l'a point mêlé du tout à l'action de sa tragédie. La complicité de Carlos avec les rebelles du Brabant n'est même plus dans sa pièce, comme dans la nouvelle de Saint-Réal (5), l'occasion déterminante de l'arrestation du prince, mais simplement un des prétextes mis en avant pour le condamner;

(1) Cf. les lettres de Schiller (parues en 1788) sur son *Don Carlos*, notamment la 5e et la 9e.

(2) Comme ce don Juan d'Autriche d'abord retenu du récit de Saint-Réal.

(3) Il ne put d'ailleurs établir qu'une soudure assez artificielle entre les 3 premiers actes, seuls achevés et seuls publiés d'abord, et les deux derniers, développés d'après un autre dessein (V. sa 1re lettre sur *Don Carlos*).

(4) Avec *Polynice*. — Ecrite dès 1775 en prose française, la pièce fut mise ensuite en vers italiens ; et Alfieri reprit plus d'une fois ce travail : il le reprenait pour la 3e fois en entier en 1780 (V. *Autobiogr.* IV, 7). Il dit lui-même (ibid. IV, 2) qu'il « tira cette pièce des souvenirs qu'il avait gardés du *Don Carlos* de Saint-Réal », lu par lui quelques années auparavant.

(5) Comme aussi dans la tragédie de Le Fèvre.

et cette complicité même paraît se réduire à une sympathie non dissimulée de Carlos pour les Flamands opprimés : affirmée par un courtisan de Philippe, démentie par un défenseur de l'infant, Philippe lui-même ne semble pas la prendre bien au sérieux : quand il expose à la reine, pour l'en faire juge, ce prétendu crime de son fils (1), ce n'est qu'en vue de sonder le cœur d'une épouse déjà soupçonnée. C'est Philippe, en effet, qui, par lui-même ou par les zélés interprètes de ses pensées, dirige toute l'action du drame à travers le tissu de ses dissimulations et de ses perfidies : et ainsi, malgré certains défauts de structure reconnus par l'auteur même dans l'enchaînement du 3e et du 4e acte (2), l'ensemble de la pièce fait ressortir une vigoureure peinture du caractère de Philippe II.

III

Le cadre abstrait dans lequel se déroulent, avec un *minimum* de personnages et d'incidents, les scènes du *Philippe* d'Alfieri, formait une absolue antithèse avec le drame touffu, coloré, tumultueux, produit par la fantaisie de Schiller. Chénier approuvait sans doute la régularité du poète italien beaucoup plutôt que l'exubérance lyrique du poète allemand ; mais ses propres tendances le portaient à mettre dans sa tragédie, sous une forme infiniment plus « raisonnable », quelque chose des développements philosophiques vers lesquels déviait le drame de Schiller (3). L'affaire du Brabant, — repré-

(1) V. acte II, sc. II.

(2) V. ce qu'Alfieri, dans l'*Examen* de sa pièce, dit d'une interversion opérée entre son 3e et son 4e acte.

(3) Schiller, pour la réédition de son drame en 1802, fit lui-même quelques coupures dans la grande scène du 3e acte entre Posa et Philippe, — où ces développements tenaient le plus de place.

sentant la cause de la liberté de conscience en révolte contre l'Inquisition, et celle de la liberté des peuples en insurrection contre un tyran, — devait prendre dans sa pièce une place importante, à côté de l'amour de Carlos pour Elisabeth. Et, comme Schiller, il a montré l'influence de la reine s'employant à détourner vers cet intérêt d'ordre politique la passion sans issue dont Carlos est occupé ; mais il a prêté ce rôle à la reine sans qu'elle ait besoin d'être elle-même guidée dans ce sens par les inspirations d'un marquis de Posa.

Il ne faut donc guère chercher de rapport entre le progrès de l'action combinée par Chénier et les ressorts disposés par Schiller pour développer les énergies « sublimes » de son marquis philanthrope (1). Chénier a trouvé dans sa conception du personnage d'Elisabeth le moyen de faire naître et croître, à propos des démarches les plus innocentes de celle-ci, les soupçons et la jalousie de Philippe. Dans sa tragédie, la reine étant connue des Flamands comme favorable à leur cause (2), leur député, d'Egmont (3), s'adresse à elle pour avoir accès auprès du roi, et c'est par elle, en effet, qu'il obtient une audience que Philippe, prévenu par le duc d'Albe, n'était même pas disposé à lui accorder. Il est assez naturel, dès lors, que ni d'Egmont ni Carlos ne songent à se cacher d'elle lorsque, après cette audience restée sans résultat (4), le comte

(1) V. la 3e lettre de Schiller sur son *Don Carlos*.

(2) Selon l'indication de la nouvelle de Saint-Réal (Cf. Schiller, *Don Carlos*, acte I, sc. v, fin, et sc. vii).

(3) Le rôle du comte d'Egmont était fourni à Chénier par diverses indications du récit de Saint-Réal, mais la mort de d'Egmont était notée par Saint-Réal comme précédant et déterminant les préparatifs de départ de Carlos pour la Flandre. — Il reste d'ailleurs quelque chose de « l'amitié héroïque » du Carlos de Schiller pour le marquis de Posa dans les relations du Carlos de Chénier avec le comte d'Egmont (V. notamment acte III, sc. ii).

(4) Sc. iv du IIe acte.

vient offrir au prince la souveraineté du Brabant. Et elle, conciliant avec ses devoirs de reine l'intérêt qu'elle porte en même temps à Carlos et au peuple opprimé, détourne le prince de s'engager dans une rébellion ouverte contre son père : elle l'engage à demander plutôt à Philippe la mission de ramener, par d'autres procédés que ceux du duc d'Albe, les Belges à l'obéissance (1).

Mais le refus de Philippe, motivé par ce qu'il sait déjà des relations de son fils avec les rebelles, détermine de la part du prince le premier éclat d'une passion qu'il avait su jusque-là contenir devant son père, et dont l'aveu explicite met entre Philippe et lui la barrière d'une irréparable offense (2). Or le roi est instruit peu après par le traître Gomez de ce qui s'est tramé entre Carlos et d'Egmont; et en apprenant que la reine était présente à cette entrevue, il s'arrête pour la première fois à l'idée qu'elle peut répondre à cet amour si insolemment proclamé devant lui (3).

Cependant son ancienne confiance en Elisabeth résiste d'abord à ce soupçon. Peut-être, pense-t-il, n'a-t-elle entendu qu'avec horreur des projets qu'elle a réprouvés, peut-être est-elle prête, les ayant combattus en vain, à en livrer le secret pour les faire échouer. Il veut donc la voir, sonder son cœur avant de rien décider ; et justement la réserve de la reine sur ce qu'elle a dû entendre; son attention à ne rien avouer de compromettant pour Carlos, la chaleur enfin avec laquelle elle plaide la cause d'un fils calomnié, dit-elle, par d'indignes délateurs, — tout doit paraître à Phi-

(1) Acte III, sc. II et III.
(2) Sc. v du 3e acte.
(3) Il connait, dès le début de la pièce de Chénier, l'amour de son fils pour la reine, mais il repoussait d'abord l'idée que celle-ci pût le partager (V. acte I, sc. I).

lippe le signe d'une tendresse dont s'irrite sa jalousie : la brusquerie avec laquelle il interrompt le plaidoyer de la reine en faveur de Carlos reste d'ailleurs à cet instant le seul indice de sa colère dissimulée. Une nouvelle dénonciation de Gomez (1) lui fournit l'occasion de surprendre le prince au moment où celui-ci, prêt à partir secrètement pour les Flandres, fait à la reine ses adieux : bien qu'à ce moment même l'influence d'Elisabeth vienne encore d'agir sur Carlos pour modérer son ressentiment contre son père, pour convertir ses paroles de menace en assurances de soumission, pour dégager enfin de toute intention de révolte son projet d'aller pacifier les Flandres, — les apparences sont contre lui lorsque Philippe le fait arrêter.

Chénier atteignait ainsi, à la fin de son quatrième acte, la situation même sur laquelle se termine le drame de Schiller (2). Les derniers mots de la pièce allemande sont ceux de Philippe disant froidement au grand inquisiteur : « Cardinal, j'ai rempli ma tâche : accomplissez la vôtre » (3). — Chénier semble avoir emprunté à la pièce d'Alfieri (4) l'idée de son cinquième acte. Comme le poète italien (5), il a représenté Carlos attendant la mort dans sa prison, la reine venant l'y

(1) Dans la pièce de Chénier, Gomez, semblable au Narcisse de *Britannicus*, possède la confiance de Carlos et la trahit en livrant à Philippe tous les secrets dont il est le confident.

(2) Notons que cette situation (avec le rôle attribué à la reine auprès de Carlos au moment de l'arrestation de celui-ci) n'avait point été donnée par la nouvelle de Saint-Réal.

(3) Cardinal, ich habe
das Meinige gethan : thun Sie das Ihre.

(4) La scène du 4e acte (sc. III) où Philippe éprouve le cœur d'Elisabeth peut déjà paraître une imitation de deux scènes semblables d'Alfieri (II, IV, et IV, III).

(5) Il a usé d'ailleurs, pour amener la reine dans la prison de Carlos, d'un moyen plus vulgaire et moins savant que celui qu'a employé Alfieri (IV, V). V. sur cette partie de la pièce d'Alfieri, Villemain, *Tableau de litt. au XVIIIe siècle*, 36e leçon.

trouver pour le faire fuir, et Philippe y apparaissant à son tour, pour les voir mourir l'un et l'autre. Mais ces rapports extérieurs de situation font d'autant mieux ressortir l'infériorité de Chénier dans le dessin du caractère de Philippe II. — Le Philippe d'Alfieri entend pour la première fois, dans la scène de la prison, Isabelle (1) avouer ses sentiments pour Carlos ; et il est vengé tout aussitôt : celui de Chénier a déjà entendu la reine — alors qu'il livrait son fils au jugement de l'Inquisition (2) — crier devant lui, devant toute la cour, son amour et son désespoir, en demandant à partager le sort de Carlos ; et il n'a point parlé de la punir elle-même de cette offense ; très différent du Philippe d'Alfieri qui se croirait humilié s'il laissait supposer à la reine qu'il a pu tenir à sa tendresse (3), il oublie le soin de sa dignité jusqu'à laisser voir devant tous sa douleur de n'être point aimé d'elle; et lorsque, prête à mourir à côté de Carlos, il l'entend répéter l'affirmation de son amour accompagnée d'imprécations contre lui-même, il ne demanderait encore, semble-t-il, qu'à la laisser vivre (4), — pardonnée.

IV

Ainsi, tandis que le drame de Schiller s'arrête au moment où la passion de Carlos paraît s'être absorbée dans le rêve idéaliste du marquis de Posa, la pièce de Chénier se prolonge et s'achève comme une tragédie

(1) C'est le nom de la reine dans la pièce d'Alfieri.
(2) Acte IV, sc. vii.
(3) Alfieri lui fait dire (V, iii) « qu'il est irrité dans son orgueil, non dans son amour ».
(4) Et non point avec le sentiment qui fait dire par le Philippe d'Alfieri à Isabelle, lorsque celle-ci, prête à boire le poison, s'écrie que la mort lui est douce pour suivre Carlos : « Eh bien, tu vivras, malgré toi, pour souffrir ».

d'amour dégagée de l'intrigue politique par laquelle se dessinait d'abord son progrès. En faisant succéder dans le rôle d'Elisabeth, après l'arrestation de Carlos, une exaltation d'amante passionnée à la longue contrainte d'une vertueuse réserve, elle compensait à peine la froideur (1) répandue à travers ses trois premiers actes par les tirades philosophiques que Carlos, d'Egmont, Elisabeth elle-même, débitent tour à tour, avec conviction sans doute, mais non point avec l'enthousiasme d'un marquis de Posa. Et le ton plus mesuré de ces tirades ne rendait pas moins sensible que pour les développements équivalents de la pièce allemande leur désaccord avec la vérité des personnages qui les prononcent ou qui les écoutent : le Carlos de Chénier, assez « philosophe » pour reconnaître dans l'effervescence de son siècle le progrès de la raison humaine en voie de s'affranchir, pour exhorter son père à favoriser — au lieu de l'entraver — la marche de l'esprit nouveau (2), égale en invraisemblance le Philippe II que Schiller suppose un moment subjugué par les leçons d'un « citoyen des siècles à venir » (3). Si d'ailleurs ce que la pièce française contient de lieux communs philosophiques ne démontre rien de plus que le tour d'esprit de Chénier lui-même, le peu qu'elle offre de couleur et de poésie en quelques-

(1) V. à ce sujet la critique de Lemercier dans son article sur M.-J. Chénier (*Revue encyclopédique* 1819).

(2) V. au 2e acte (sc. IV) et au 3e (sc. V) de la pièce de Chénier. C'est ainsi que Schiller parlait de faire contraster « deux siècles très différents dans les portraits de Philippe et de son fils » (Préface de *don Carlos* dans le 1er cahier de la *Thalie*).

(3) « ... Das Jahrhundert
ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe
ein Bürger derer, welche kommen werden ».

dit le Posa de Schiller dans son entretien du 3e acte avec Philippe. V. d'ailleurs dans la 3e lettre de Schiller sur *don Carlos* sa réponse aux objections dirigées contre la vraisemblance historique de son marquis de Posa.

unes de ses scènes semble bien porter la marque du *don Carlos* de Schiller.

Chénier n'avait assurément pas besoin d'avoir lu l'ouvrage de Schiller pour introduire dans sa pièce le personnage du grand inquisiteur : mettre en scène un cardinal n'était pas une nouveauté pour l'auteur de *Charles IX*. Comme il eût été peu conforme aux habitudes de la tragédie classique de ne faire paraître qu'au dénouement ce personnage d'importance, il a cru devoir préparer son intervention par une scène qui l'amoindrit : il le présente, au premier acte, énonçant devant Philippe, contre Carlos, des accusations qui ne sont point écoutées. Mais lorsque l'inquisiteur reparaît au quatrième acte, appelé par le roi qui veut décider avec lui du sort de Carlos, la religieuse solennité de son langage semble refléter quelque impression de la scène équivalente du drame allemand. Philippe hésite, et Spinola lui dit :

Abraham plus ferme et plus fidèle
Prépara de ses mains le bûcher de son fils.
Philippe : — Il obéit à Dieu, mais Dieu n'a point permis
Qu'un père ait consommé cet affreux sacrifice.
Spinola : — Roi, pourquoi sondez-vous l'éternelle justice ?
Dieu par son propre fils ne fut point désarmé ;
Ce sacrifice affreux, Dieu l'a bien consommé.

Ces derniers vers reproduisent, sous une forme assez traînante, la réponse que Schiller faisait faire par son grand inquisiteur à une semblable objection du roi Philippe :

Peux-tu me fonder un nouveau dogme qui justifie le meurtre sanglant d'un fils? — Pour apaiser l'éternelle justice, le fils de Dieu est mort sur la croix (1).

(1) Nous citons la traduction de M. Regnier (Hachette, 1869) :
Kannst du mir einen neuen Glauben gründen
der eines Kindes blut'gen Mord vertheidigt ?

L'influence de Schiller peut se reconnaître encore dans la tragédie de Chénier au lyrisme de certains accents par lesquels s'exprime, au second acte, l'amour de Carlos pour la reine, et, au cinquième acte, en face de la mort, son ravissement de se savoir « aimé » (1). Lemercier, qui en 1809 avait livré au théâtre, avec sa « comédie shakspearienne » de *Christophe Colomb* (2), une des premières batailles romantiques, écrivait en 1819 (3), à propos de cette tragédie de *Philippe II* : « Comment le goût épuré de Chénier n'a-t-il pris du « *genre romantique*, si justement blâmé d'être infidèle « aux règles de nos maîtres, que les défauts les plus « évidents, et n'en a-t-il pas pris les qualités spécia- « les ? Son style en reçoit même une teinte vaporeuse « et un apprêt factice... » — Et il citait plusieurs vers du rôle de Carlos, — ceux-ci, par exemple, que le prince adresse à la reine en essayant de l'attendrir au souvenir de leur ancien et mutuel amour :

Auriez-vous abjuré ce premier sentiment
Qui, se glissant dans l'âme exaltée et ravie,
La remplit tout entière et *fait sentir la vie* ?. . (4) ;

— Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
starb an dem Holze Gottes Sohn.

(1) C'est le mot dit par Elisabeth à la fin du 4e acte et répété par Carlos dans un monologue, au 5e acte : la situation même n'a pas d'équivalent dans le drame de Schiller ; c'est plutôt vers le début de la pièce allemande (en raison de la conception propre à Schiller) que Carlos se livre au lyrisme de son amour (par ex. acte I, sc. v, début).

(2) Schlegel citait cette pièce (dans une note) en disant dans son *Cours de littérature dramatique* (12e leçon, 1809) que Lemercier, « plein de talent, s'efforçait de renverser toutes les barrières de l'art ». (Trad. de Saussure.)

(3) Dans la *Revue encyclopédique* : article reproduit au t. I des *Œuvres complètes* de M.-J. Chénier.

(4) Acte II, sc. II ; les expressions soulignées le sont d'après Lemercier, qui cite encore au même titre ce vers de Carlos rappelant ainsi le souvenir de son aïeul Charles-Quint (III, III) :

« Je vivais de son nom, lui de mon avenir ».

ceux-ci encore, appartenant au monologue où Carlos se répète, avant de mourir, le mot d'amour prononcé par la reine :

Que ne le disais-tu, quand mon âme ravie
Respirait *les parfums du matin de la vie ?*
Rapide et sans retour, *il n'aura point de soir.*
Adieu, gloire, avenir, doux songes de l'espoir ;
Avant la fin du jour ma course est terminée. .
Non : *puisque tu m'aimas, j'ai rempli ma journée* (1).

Dans ces « métaphores » auxquelles Lemercier trouvait « quelque chose de faux et de confus », nous ne reconnaîtrons point avec lui les attributs mêmes du style *romantique* (2), mais plutôt un effort impuissant de Joseph Chénier pour exprimer, dans son style plutôt susceptible de qualités d'exactitude et de raison, des sentiments inspirés par un vague souffle de romantisme (3).

V

C'est ainsi que Chénier semble avoir fait passer dans le cadre régulier de sa tragédie quelque chose de l'impression qu'il avait pu recevoir du drame de Schiller. Il donnait ainsi la mesure de son aptitude à comprendre, pour l'introduire dans la littérature française, « ce « qu'il y avait de passionné dans les affections, ce qu'il

(1) V, II. — Lemercier cite de même ce vers d'Elisabeth « embrassant son amant expiré » (V, IV) :

« Je recueille la mort sur sa bouche innocente ».

(2) « C'est là (écrit Lemercier) le manieré, le fardé, le vague, l'obscur qu'on reproche avec raison aux *romantiques*. . »

(3) On pourrait citer d'autres exemples de cette faiblesse d'expression : à Spinola qui lui demande :

« Infant, que voulez-vous faire dire à la reine ? »

Carlos répond :

« Que sa bouche a rendu mon trépas fortuné ».

« y avait de profond dans les pensées que ces écrivains « du Nord savaient éprouver et transmettre ». Et puisque Mme de Staël, en donnant aux auteurs français ce conseil (1), se défendait nettement « de vouloir faire « adopter en France toutes les incohérences des tragi- « ques anglais et allemands », puisqu'elle semblait à peine juger excessive la discrétion observée à cet égard par Voltaire dans ses emprunts aux « tragiques anglais » (2), puisque, sans accorder aux règles « de l'art » la même importance qu'à celles « du goût » (3), elle s'abstenait encore de les combattre (4), Chénier pouvait n'être pas très loin d'accepter pour l'imitation des littératures étrangères cette formule provisoire de ses théories aux environs de 1800. Le système que Mme de Staël fondait alors sur l'antithèse primordiale d'Homère et d'Ossian (5), sa préférence avouée pour « les littératures du Nord » entre « les deux genres de poésie » qu'elle rattachait à cette double origine (6), sa « philo-

(1) *De la littérature*, Préface de la 2e édition : « Le talent consiste à savoir respecter les vrais préceptes du goût en introduisant dans notre littérature... etc. »

(2) *De la litt.*, I, 20 : « ... Sans imiter les incohérences des tragiques anglais, sans se permettre même de transporter sur la scène française toutes leurs beautés, il a peint la douleur... etc. »

(3) Ibid. I, 12 : « Je ne reprocherai point à Shakspeare de s'être affranchi des règles de l'art ; elles ont infiniment moins d'importance que celles du goût... etc. »

(4) Comme elle le fit dans *l'Allemagne* (II, 15, — III, 9, etc.).

(5) *De la littérature*. I, 11. Cf. dans la Préface de la 2e édition sa réponse à ceux qui lui contestèrent l'authenticité d'Ossian, et la lettre de Chateaubriand à Fontanes sur cette 2e édition, 1801. — Dans sa *Leçon sur les romans français* (1806-1807), Chénier parle « des prétendus poèmes d'Ossian (« rédigés par Mac Pherson »), fatras monotone, mêlé de quelques beautés, et que des barbares modernes ont mis avec complaisance à côté des brillants chefs-d'œuvre d'Homère » ; dans son *Tableau de litt.*, à propos d'une traduction d'Ossian par Baour-Lormian, il reconnaît qu'Ossian « a des beautés d'un ordre peu commun », mais il ajoute que « cet Homère de l'Ecosse septentrionale est loin de soutenir la comparaison avec l'Homère de la Grèce ».

(6) *De la litt.*, I, 11 : « ... Toutes mes impressions, toutes mes idées me portent de préférence vers la littérature du Nord .. »

sophie » assez libre déjà pour admettre dans sa thèse de la « perfectibilité » le rôle civilisateur du christianisme (1), suffisaient pour occasionner entre elle et le poète voltairien les « disputes littéraires » qui, selon Daunou, auraient le plus contribué à l'impression (2) gardée par elle des « préjugés » et de « l'âpreté » intraitable de Chénier.

Chénier pouvait donc admettre en un sens l'imitation des auteurs allemands comme il admit Shakspeare réduit par Ducis aux préceptes de la « raison » et du « goût » (3) : s'il resta toujours plus réfractaire à l'in-

(1) *De la litt.*, I, 8. « La religion chrétienne, lorsqu'elle a été fondée, était, ce me semble, nécessaire au progrès de la raison... Elle a été le lien des peuples du Nord et du Midi... En faisant fausse route (durant le moyen âge), l'esprit humain acquérait des forces qui ont hâté ses pas dans la véritable carrière de la raison et de la philosophie... »

(2) V. dans les *Considérations sur la Révol.*, III, 25, le portrait qu'elle trace de Chénier « plein de préjugés, quoiqu'il fût enthousiaste de la philosophie,— inabordable au raisonnement quand on voulait combattre ses passions, qu'il respectait comme ses dieux pénates... » Cf. la notice de Daunou faisant allusion à ce passage : « ... nous devons confesser que sur ces deux articles (la philosophie allemande et le genre romantique) Chénier ne se montrait ni assez traitable ni même assez poli, et c'est sans doute à quelque ressouvenir de ces discussions ou disputes littéraires qu'il convient d'attribuer ce qui est dit des préjugés et de l'âpreté de Chénier dans l'ouvrage posthume, d'ailleurs si recommandable, de Mme de Staël. » Daunou indique en effet que leurs idées politiques, à peu près les mêmes, ne pouvaient guère les mettre en désaccord : et cela peut avoir été vrai pour l'époque qui suivit le 18 brumaire ; mais Mme de Staël ne semble pourtant pas avoir dû partager l'approbation publiquement donnée par Chénier au 18 fructidor. Le désaccord, même sur les questions purement littéraires, se serait retrouvé plus âpre si Chénier avait pu revoir Mme de Staël après les voyages de celle-ci en Allemagne ; mais on sait qu'elle ne put reparaître à Paris après l'arrêt d'exil qui la frappa vers la fin de 1803. Quant à « la philosophie allemande », cf. ci-dessous, p. 429, n. 2

(3) V. la Préface du *Cimetière de campagne*, trad. de Gray, 1805, t. III des *Œuvres* (« ... Depuis que M. Ducis a mérité des succès mémorables en transportant sur la scène française les créations vigoureuses du poète tragique de l'Angleterre... ») ; — le *Tabl. de litt.*, où Ducis est loué d'avoir, « aux beautés qu'il empruntait, ajouté des beautés égales », et, dans le poème *sur les principes des arts*, le passage sur Shakspeare :

« ... Sans le prendre pour guide, admirons ses beautés ;
Et respectant du goût la sévère limite,
Avec génie encor que Ducis les imite... »

telligence des beautés propres au théâtre allemand, il faut observer que la connaissance même qu'il put en avoir demeura fort limitée. A la fin de sa vie, il s'en tenait encore à ce qu'avait donné en 1785 la traduction de Friedel (1), augmenté seulement, dans l'intervalle, d'une partie de l'œuvre de Schiller (2). C'est d'après ce total que dans son *Tableau de littérature*, écrit vers le temps même (3) où M[me] de Staël achevait à Coppet son livre *de l'Allemagne*, il formula son opinion sur la littérature dramatique d'outre-Rhin. Il remarqua, non sans raison, que dans le théâtre comme dans le roman, la prétention à l'originalité s'alliait chez les auteurs allemands à une « imitation affectée des formes anglaises » (4), il jugea (5) que le théâtre allemand, « non moins irrégulier que le théâtre anglais », était « beaucoup moins riche en beautés originales et profondes ». Etait-ce sa mauvaise humeur persistante contre la scandaleuse réussite des *Voleurs* (6), — renouvelée peut-être à

(1) Cf. ci-dessus, p. 404. V. au *Tabl. de litt.* (chap. *Du drame*) : «... Déjà nous avions en français douze volumes de pièces allemandes (ceux de Friedel)... etc. »

(2) Et de plusieurs pièces de Kotzebue (V. ci-dessus, p. 407, n. 1); mais ce sont celles que Chénier met au dernier rang. V. son *Tabl. de litt.*, chap. *Du drame.*

(3) 1808-1810.

(4) V. le *Tabl. de litt.*, chap. *Du roman.* — M[me] de Staël avait écrit (*De la litt.*, I, 17) : « Parmi les écrivains allemands, ceux qui ne possèdent pas un génie tout à fait original empruntent, les uns les défauts de la littérature anglaise, les autres ceux de la littérature française » ; elle ajoutait que « les Allemands, ressemblant aux Anglais sous quelques rapports, s'égaraient beaucoup moins en étudiant les auteurs anglais qu'en imitant les auteurs français ». — Pour l'influence de Diderot sur le développement du drame allemand, cf. Schlegel, *Cours de litt. dram.*, 12[e] leçon (« Nous autres Allemands, nous pouvons dire avec raison : *Hinc illæ lacrimæ*... etc.); et spécialement sur Lessing. V. M[me] de Staël, *De l'Allem.*, II, 16 et 18.

(5) Au chap. *Du drame*. Cf. dans le poème *sur les principes des arts*, après quelques vers sur Shakspeare :

> « Mais lorsque de nos jours la lourde Germanie
> Rappelle ses écarts et non pas son génie... »

(6) V. le passage cité ci-dessus, p. 407.

propos du *Wallenstein* de Benjamin Constant (1), — qui lui faisait omettre Schiller parmi les auteurs allemands dans les pièces desquels il voulait bien reconnaître, néanmoins, de telles « beautés » (2) ? Il réduisait la liste de ces auteurs-là aux noms de Gœthe, de Lessing et de Klopstock (3). — Lessing même avait tenté son imitation par une pièce où sans doute « la tolérance religieuse » lui parut, comme à Mme de Staël, « mise en action avec beaucoup de naturel et de dignité » (4) ; et pour accommoder au « goût français » ce *drame* de *Nathan le Sage* (5), il put à peu près se borner à accélérer par de nombreuses coupures la sinueuse lenteur

(1) « Tragédie en 5 actes et en vers, imitée de l'allemand », avec *quelques réflexions sur le théâtre allemand*, 1809

(2) « ... On en trouve néanmoins plusieurs dans les ouvrages de M. Gœthe, de Lessing, de Klopstock » (*Tabl. de litt.*, chap. *Du drame*).

(3) La *Mort d'Adam* de Klopstock était la seule pièce que La Harpe (*Corresp. litt.*, lettre 174) exceptât de son jugement défavorable sur les « tragédies allemandes » du recueil de Friedel (1re série, 1782), où il ne voyait qu'un mélange d'enflure et de trivialité (il reconnait dans la *Mort d'Adam* « de la noblesse et un sentiment vrai de la nature ») ; « il trouvait en général les Allemands meilleurs dans leurs comédies (bien que la plaisanterie lui en parût froide) que dans les pièces sérieuses ou pathétiques ».

(4) Expressions de Mme de Staël sur cette pièce, « le plus beau des drames de Lessing, » dit-elle, *De l'Allemagne*, II, 16.

(5) Traduit dans le recueil de Friedel. — Chénier le réduisit de 5 à 3 actes : il en a retranché les rôles de Sittah (sœur de Saladin) et du derviche (ami de Nathan, devenu trésorier de Saladin), avec les scènes auxquelles ils donnaient lieu et quelques autres scènes encore, — déplaçant aussi l'ordre de certaines des scènes qu'il conservait, et s'attachant à « ennoblir » là où il croyait voir quelque trivialité ; il a rendu plus vifs certains traits contre la religion chrétienne, et il a profité çà et là de l'occasion d'en tourner quelques autres en allusions contre Napoléon : Nathan, par ex., dit (acte II, sc. III) :

« Songez donc qu'au grand homme il faut beaucoup de place »,

et ce trait était déjà dans Lessing ; mais Chénier y insiste en faisant ajouter un peu plus loin, par son Nathan :

« Les grands hommes souvent furent de vrais fléaux »

Cf. encore II, 2 :

« Fuyons ; on est toujours assez près de son maître. »
«... Et son poids (*de l'équité*) est surtout ignoré dans les cours... », etc.

Ces allusions sont justement des indices qui permettent de dater cette traduction d'après 1802, et même, probablement, d'après 1805.

des scènes à travers lesquelles se développait, trop complaisamment, cette utile « philosophie ». Pourtant, dans un fragment de poème didactique (1) qui semble contemporain du *Tableau de littérature*, il unit Lessing et Schiller pour renvoyer aux « théâtres subalternes (2) » leurs « drames bâtards », indignes de la scène où régnait la muse des tragiques français ; et ce n'était point au hasard de ses vers qu'il citait leurs noms pour railler chez les Allemands « l'orgueil un peu plat » qui avait

« du théâtre français voulu ternir l'éclat » :

dans la prose même du *Tableau de littérature* (3), en critiquant les longueurs du « roman » de Wilhelm Meister (« abrégé, du reste, par le traducteur »), il félicitait Gœthe « d'oser admirer Racine et Voltaire » : « c'est « beaucoup pour un Allemand, ajoutait-il ; aussi son « ami Schiller l'en a-t-il vertement réprimandé ».

(1) *L'Essai sur les principes des arts*, t. II des *Œuvres posth.* (un vers sur *les Martyrs* de Chateaubriand peut en marquer approximativement la date); ce passage fait suite aux vers cités ci-dessus, p. 425, n. 3 :

De Schiller, de Lessing si l'orgueil un peu plat
Du théâtre français voulut ternir l'éclat,
Loin du trône où tenant et le sceptre et la lyre,
Sont assis trois rivaux maîtres du même empire,
Que Lessing et Schiller de leurs drames bâtards
Surchargent à l'envi les tréteaux des remparts.

(2) Expression du *Tableau de litt.*, à propos des « *mélodrames* » dont il rapproche les pièces de Kotzebue.

(3) Chap. *Du roman* : Chénier, passant en revue (pour la période 1789-1809) les « traductions des romans étrangers les plus remarquables », se borne à rappeler le « succès si général et si légitime obtenu et conservé par *Werther* », dont la traduction était antérieure (1777) à cette période ; il considère spécialement les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduites en 1802 par Sévelinges sous le titre d'*Alfred*, — et dans cet ouvrage « beaucoup trop long, quoique abrégé par le traducteur », il juge que « le talent qui inspira *Werther* ne se laisse même pas entrevoir ». « Tout ce que l'on peut remarquer avec éloges » (dit-il à propos des nombreuses digressions sur l'art dramatique), « c'est que M. Gœthe ose admirer Racine (Cf. *W. Meister*, II, VIII) et Voltaire .. etc. »

Schiller, en effet, était peut-être, parmi les poètes de la nouvelle Allemagne, celui qui avait le plus franchement représenté le goût germanique dans son opposition avec le goût français, — celui aussi qui avait le plus systématiquement affirmé, en haine de la régularité classique, les principes de l'école romantique allemande sur la libre souveraineté de la fantaisie du poète (1). Et c'est pourquoi Daunou, dans sa notice de 1818, — pour exprimer sur le « genre romantique » l'opinion qui lui avait été commune avec son ami, — indiquait que Chénier eût regardé comme une honte pour « l'esprit humain » de « rétrograder de Racine à Schiller » (2).

(1) « Le poète indépendant ne reconnut pour loi que les impressions de son âme, et pour souverain que son génie... » (Passage de Schiller traduit par Mme de Staël dans *l'Allemagne*, II, 3.)

(2) Il lui « semblait impossible, dit Daunou, que l'esprit humain rétrogradât de Racine à Schiller, à moins qu'on ne s'avisât aussi de renoncer à la philosophie de Locke pour celle de Kant... etc. » Dans le passage indiqué ci-dessus, p. 425, n. 2, Daunou indique en effet la « philosophie allemande » avec « le genre romantique » comme les « deux articles » sur lesquels Chénier se montrait le plus intraitable dans ses « disputes » avec Mme de Staël. Celle-ci n'a sur Kant qu'une phrase bien vague dans son livre *de la litt.* (I, 17); c'est seulement dans son livre *de l'Allemagne* qu'elle préconise nettement son système en déclarant « mauvais dans son principe le système entier de la philosophie des sensations ». Chénier dit de Kant dans son *Tabl. de litt.*, chap. I : « Un homme dont la doctrine a beaucoup de vogue aujourd'hui, du moins en Allemagne, en altérant les principes de Locke, n'admet pourtant pas des idées indépendantes des sensations ».

CHAPITRE IX

M.-J. CHÉNIER ET LES « MODÈLES » DU THÉATRE GREC.

§ 1. M.-J. Chénier rapproché de ses contemporains pour sa manière d'apprécier les tragiques grecs. — § 2. L'*Œdipe mourant* de M.-J. Chénier et l'*Œdipe chez Admète* de Ducis. — § 3. Les emprunts de M.-J. Chénier, pour son *Electre*, à l'*Oreste* de Voltaire. — § 4. L'*Œdipe Roi* de M.-J. Chénier et le *Philoctète* de La Harpe. — § 5. Le style de M.-J. Chénier dans ses imitations de Sophocle.

I

Daunou, dans sa *Notice* sur Joseph Chénier, le représente comme « ayant puisé, de bonne heure, dans les « tragédies grecques, le système qui présida à toutes ses « compositions dramatiques, et qui en détermina l'ex- « trême simplicité... »

Joseph Chénier n'avait pas eu besoin de faire des tragiques grecs une étude très approfondie, pour apprendre à les apprécier principalement sous l'aspect ainsi indiqué par Daunou (1). La préférence générale pour le théâtre grec, telle que l'avait insinuée Fé-

(1) C'est sous le même aspect, principalement, qu'Alfieri apparaissait, par son théâtre, à certains critiques français (V. la *Décade phil.* du 30 flor. III), comme « ayant fait une étude approfondie des Grecs ». C'est justement vers cette date (à l'âge de 48 ans, après avoir achevé tout son théâtre original) qu'Alfieri allait se mettre à étudier le grec et à traduire en vers quelques tragédies grecques (*les Perses, Philoctète, Alceste*); dans sa jeunesse (1776, V. l'*Autobiog.*, IV, 2) il avait voulu lire les tragiques grecs dans les traductions latines, « plus exactes et moins ennuyeuses que les traductions italiennes ».

nelon (1) en opposant la « simplicité » des « anciens » aux « doubles intrigues » et au style souvent trop orné de la tragédie française, n'avait guère alors de partisans que parmi les « érudits » (2) ; mais la simplicité de l'action, envisagée pour elle-même, ne manquait pas de prôneurs — moins convaincus peut-être et en tout cas moins désintéressés — parmi les auteurs dramatiques de la seconde moitié du dix-huitième siècle, depuis que leur maître, Voltaire, assez irrévérencieux à l'égard de Sophocle dans ses *Lettres sur Œdipe* (3), avait prétendu revenir avec son *Oreste* à la pure tradition du « goût antique (4) ». L'exemple des Grecs était même invoqué dans des sens très différents par certains des prédécesseurs de Joseph Chénier. Au moment où le public venait de goûter dans l'*Iphigénie* de Guimond de la Touche et dans l'*Hypermnestre* de Lemierre cette « simplicité d'action » renouvelée du théâtre grec, De Belloy voulait que l'on reconnût « le genre des Grecs » dans une « tragédie de situations et d'événements » telle que sa *Zelmire* (5) ; il affirmait que le cinquième acte de *Gaston et Bayard* « était entièrement dans le goût des Grecs (6) » ; il désignait diverses parties de la même pièce comme « des moments de terreur tels que les Athéniens les désiraient » (7) sur leur scène ; et il démontrait encore qu'en « tempérant l'horreur par l'attendrissement » au cinquième acte de *Gabrielle de Vergy*,

(1) V. sa *Lettre à l'Académie*, chap. sur la *Tragédie*.

(2) Cf. La Harpe, *Lycée*, liv. I, chap. V : « On trouve encore bien des personnes instruites, surtout parmi les érudits, qui croient le théâtre grec fort supérieur au nôtre.. »

(3) Sur ces *Lettres*, supprimées plus tard par lui des éditions de ses œuvres, cf. La Harpe, *Lycée*, art. sur Sophocle.

(4) V. l'Epître dédic. d'*Oreste*. — Cf. ci-dessus, p. 258.

(5) V. la Préface de *Zelmire* (éditions de 1762, 1770 et 1779). — Cf. ci-dessus p. 255.

(6) V. le détail de ses raisons dans sa préface.

(7) Expressions de sa préface.

il avait su corriger par « l'imitation du théâtre d'Athènes » les excès ordinaires « du genre anglais » (1). — Chénier débutant se prévalut de l'autorité des Grecs selon l'interprétation qui, de l'auteur d'*Oreste*, s'était transmise, pour une application plus exacte, à La Harpe traducteur du *Philoctète* (2) : c'est par « l'extrême simplicité » d'une action tournée vers la peinture des passions et non vers la recherche des coups de théâtre, qu'il prétendait, dans son *Azémire* (3), s'être conformé à l'exemple « de Sophocle et d'Euripide » en même temps qu'à la pure doctrine d'Aristote (4). Et lorsqu'en devenant « l'auteur de *Charles IX* », il put se flatter de compléter ce rapprochement avec la scène grecque par les « mœurs sévères » dont s'écartait son *Azémire*, c'était

(1) V. la préface de *Gabrielle de Vergy*.

(2) Cf. ci-dessus, p. 258. — La Harpe lui-même n'a point opposé sa manière d'imiter Sophocle à l'imitation moins exacte de Voltaire dans *Oreste* : il avait choisi le sujet de *Philoctète* comme le seul susceptible « d'être transporté sans altération » sur la scène française (cf. ci-dessous, p. 452), mais il mettait l'*Oreste* de Voltaire fort au-dessus de l'*Electre* de Sophocle (V. son *Lycée*) ; il estimait que Voltaire « avait rassemblé dans son *Oreste* toutes les beautés qui appartenaient au sujet et toutes celles qu'y pouvait joindre un talent tel que le sien » ; il reconnaissait dans l'une comme dans l'autre pièce « cette simplicité d'action si rare et si admirable... », et, s'il notait dans celle de Sophocle une « beauté » que Voltaire ne s'était point appropriée (V. ci-dessous, p. 564, n. 2), c'était pour regretter qu'elle n'eût pas trouvé place dans la pièce française où « la naïveté des mœurs grecques » avait été d'ailleurs si bien saisie.

(3) V. l'*Epître dédic.* au chevalier de Pange : « Vous y trouverez des passions, et non des coups de théâtre ; vous y trouverez sinon les mœurs sévères de la scène grecque, du moins son extrême simplicité... » Nous avons cité (p. 26) un passage de Geoffroy reconnaissant en effet dans cette tragédie d'*Azémire* « le goût antique ».

(4) Pour se féliciter d'avoir, dans la même tragédie d'*Azémire*, négligé les vains effets de spectacle qui avaient fait applaudir certaines pièces de l'époque (*Gaston et Bayard*, *la Veuve du Malabar*, etc., indiqués par lui plus tard à ce point de vue dans son *Essai sur les principes des arts*, cf. ci-dessus, p. 379, n. 2), il rappelait aussi, dans son *Epître dédic.*, ce « principe » d'Aristote, « souvent développé par Voltaire », que « la terreur et la pitié devaient être excitées par le fond même du drame, non par le spectacle ». — On trouve au t. II des *Œuvres posth.* une traduction de la *Poétique* d'Aristote par M.-J. Chénier.

encore aux modèles grecs et à une citation d'Aristote (1) qu'il rattachait sa conception d'une tragédie ennoblie par un but d'instruction morale et civique : la tragédie ainsi comprise redevenait, selon lui, « ce qu'elle avait été autrefois dans Athènes » ; les chefs-d'œuvre représentés devant les Athéniens étaient toujours, disait-il, des « pièces nationales », comme *Charles IX* devait en être une pour les Français de 1789. Et il s'autorisait d'avance de l'exemple des Grecs pour insérer dans ses pièces, « en faisant parler les fameux personnages des temps passés », des « détails relatifs aux temps présents » : — « l'*Œdipe à Colone* est plein d'allusions à la guerre du Péloponèse » (2), écrivait-il dans son Discours sur *Charles IX*, au moment d'introduire dans sa pièce même les allusions les plus précises aux événements contemporains (3).

Il ne faut pas s'exagérer la signification de ces érudites références : De Belloy aussi, dans la préface de son *Siège de Calais*, savait citer à propos de sa « tragédie nationale » Eschyle, Sophocle, Euripide (4), célébrant « la gloire d'Athènes » dans *les Perses*, dans *Œdipe à Colone*, dans les *Suppliantes*; et le Discours sur *Charles IX* apparaît assez d'accord avec certaines leçons du *Lycée* dans les raisonnements par lesquels il démontrait qu'il fallait encore apprendre des Grecs l'art de « peindre les passions ». — « ... Le cœur humain ne saurait changer, « expliquait-il (5) ; or, s'il faut peindre la nature, où

(1) « La tragédie est plus philosophique et plus instructive que l'histoire même. » (*Discours* sur *Charles IX*.)

(2) Cf. La Harpe (*Lycée*) au sujet de cette pièce.

(3) Cf. ci-dessus, p. 32.

(4) En même temps que l'exemple des tragédies anglaises, qui avait inspiré l'initiative de Voltaire en ce sens. Cf. ci-dessus, p. 256, n. 1.

(5) *Discours* sur *Charles IX*. — Cf. La Harpe. *Lycée*, t. I, fin du chap v: «... Quoique nous sachions construire un drame beaucoup mieux qu'ils (les Grecs) ne faisaient,... etc., gardons-nous de croire qu'ils ne puissent plus rien nous enseigner. Ils ont saisi la nature dans ses premiers

« la trouver autour de nous? Elle est si fardée, si voilée, « si chargée de vêtements étrangers qu'elle n'est plus « reconnaissable. Jetons au loin ces prétendus orne- « ments qui la déguisent : nous retrouverons la pureté « des formes antiques. Les Grecs l'ont représentée nue « dans leurs poèmes comme dans leurs statues. Les « mœurs, les institutions, les lois, les usages, tout les « conduisait à la vérité : tout nous pousse en sens con- « traire. Ils ne connaissaient ni les préjugés gothiques, « ni l'hydre des conventions qui nous assiège. Suivons « le conseil d'Horace : lisons-les jour et nuit... »

Chénier, pour sa part, les avait lus : une des premières tragédies qu'il ait présentées à la Comédie-Française était, sous le titre d'*Œdipe mourant*, une imitation de l'*Œdipe à Colone*. Mais, dans le temps où il achevait son *Charles IX*, il n'entendait s'inspirer de leur exemple qu'en inventant à son tour, en écrivant pour son siècle comme ils avaient écrit pour le leur : « Il ne s'agit plus de les traduire, déclarait-il (1);

traits : étudions chez eux cette vérité précieuse, le fondement de tous les arts d'imitation, et que nos progrès même tendent à nous faire perdre de vue. La simplicité des anciens peut instruire notre luxe, car ce mot convient à nos tragédies, quelquefois un peu trop ornées. Notre orgueilleuse délicatesse, à force de vouloir tout ennoblir, peut nous faire méconnaître le charme de la nature primitive... etc... Il ne faut pas sans doute les imiter en tout (les Grecs) ; mais, dès qu'il s'agit de l'expression des sentiments naturels, rien n'est plus pur que le modèle qu'ils nous offrent dans leurs bons ouvrages... » Cf. au début du même chap. : «.. Nos grands tragiques n'ont pu surpasser les Grecs pour la vérité, et, dans cette partie, les Grecs ne sauraient être trop étudiés ni trop admirés... » (Les cours de La Harpe au *Lycée* remontaient à 1786.) — On peut rapprocher encore de ces passages de La Harpe et de Chénier quelques lignes de Voltaire (*Dissertation* sur *Oreste*) : «... La différence des temps et des lieux ne fait que de très légers changements (cette idée même se retrouve au début du paragraphe que nous citons du *Discours* sur *Charles IX*) : car le vrai et le beau sont de tous les temps et de toutes les nations. La vérité est une, et les anciens l'ont saisie, parce qu'ils ne recherchaient que la nature, dont la tragédie est une imitation... »

(1) *Discours* sur *Charles IX* (suite du passage cité plus haut).

remplissons-nous de leur esprit et créons comme eux ». De telles paroles exprimaient l'idée même qu'André Chénier, presque à la même date (1), développait, en vers pleins de verve et d'éclat, dans son poème de *l'Invention*, séduisante préface de ce qui devait être l'*Hermès*. Joseph Chénier, sans doute, était moins sincère que son frère en se mettant ainsi, comme « élève inventeur » (2), à la suite des anciens : la tragédie était peut-être le genre où un auteur français, « travaillant » (3) pour le théâtre, devait le moins se juger lié par cette façon de leur rendre hommage; et bien que la simplicité de l'action, érigée en principe, permît à Chénier de traiter avec quelque dédain l'adresse d'agencer une intrigue, les habitudes et la constitution propre de la tragédie française lui imposaient sans doute, comme à la généralité de ses confrères, l'opinion que les modernes étaient très supérieurs dans l'art de « construire un drame » (4). Si pourtant il lui arriva, dans certaines conversations avec Lemercier, de traiter de « préjugés » les préférences que pouvait exprimer celui-ci pour « la manière simple et forte » (5)

(1) Le poème de *l'Invention* devait être vers 1787 à peu près dans l'état où nous l'avons (V. la notice Moland de l'édition Garnier des *Œuvres poét.* d'A. Chénier, 2-8o, 1884). Cf. notamment les passages :

«... Les coutumes d'alors, les sciences, les mœurs
Respirent dans les vers des antiques auteurs...
Tout a changé pour nous, mœurs, sciences, coutumes :
Pourquoi donc nous faut-il... etc.
... Oh ! qu'ainsi parmi nous des esprits inventeurs
De Virgile et d'Homère atteignent les hauteurs !
Sachent dans la mémoire avoir comme eux un temple,
Et sans suivre leurs pas imiter leur exemple,
Faire en s'éloignant d'eux avec un soin jaloux
Ce qu'eux-même ils feraient s'ils vivaient parmi nous.

(2) Expression appliquée par A. Chénier (*l'Invention*), par rapport aux Grecs, aux tragiques du XVIIe siècle :

« De leur auguste exemple élèves inventeurs ».

(3) C'est le mot répété par A. Chénier pour s'exhorter lui-même, dans son poème de *l'Invention*.

(4) V. La Harpe cité ci-dessus, p. 433, n. 5.

(5) « Enclin à suivre la méthode vive et rapide de Voltaire (dit

des tragiques d'Athènes, ce fut peut-être en un temps où Lemercier se croyait engagé par la brillante réussite de son *Agamemnon* (1) à afficher, un peu indiscrètement (2), de telles préférences.

Chénier fut ramené vers Sophocle par les circonstances qui fermèrent la tribune à son éloquence et la scène à son *Philippe II* (3). A son *Œdipe mourant*, qu'il revit peut-être alors (4), il ajouta, sous le Consulat, une imitation de l'*Œdipe Roi* ; il commença encore, d'après Sophocle, une *Electre*, qui resta interrompue. « Il se pro-« posait, écrit Daunou, de reproduire ainsi tout ce qui « nous reste de ce tragique grec, qu'il préférait à tous « les autres poètes dramatiques de l'antiquité (5) ; l'un

Lemercier, art. sur Chénier, *Revue encyclopédique*, 1819), son esprit ne s'accoutuma que très tard à la manière simple et forte des poètes de l'antiquité... Mes préférences pour leur système lui semblaient autant de préjugés sur l'ancienne littérature... etc. » Lemercier rapporte à l'époque antérieure à la traduction de l'*Œdipe Roi* les « débats » qu'il se souvenait d'avoir eus à ce sujet avec Chénier ; mais il a pu fausser par ses expressions le sens d'un désaccord déjà exagéré par la discussion : Chénier ne pouvait guère blâmer en elle-même une « manière simple et forte », qu'il prétendait être la sienne ; et l'auteur d'*Agamemnon*, de son côté, s'était conformé, dans la pratique, à l'opinion de la supériorité des tragiques français dans l'art de « construire un drame ». M. Patin, en appréciant dans ses *Etudes sur les tragiques grecs* ces imitations de Sophocle par M.-J. Chénier, a peut-être pris trop à la lettre cette « curieuse confidence de Lemercier ».

(1) Au Théâtre de la République, floréal an V, — « la plus belle (tragédie) qu'on ait donnée depuis trente ans », écrivaient Etienne et Martainville en 1802, dans leur *Histoire du Théâtre-Français*.

(2) Il y a plus de Sénèque et d'Alfieri que d'Eschyle dans l'*Agamemnon* de Lemercier.

(3) « Quand il devient difficile d'oser penser par soi-même, on peut encore traduire », écrivit-il en 1805 dans la préface de sa traduction en vers d'une élégie de Gray (*le Cimetière de campagne*, t. III des *Œuvres*.) — C'est à la période qui suivit, que se rapportent sans doute les imitations du *Nathan* de Lessing et de l'*Ecole de la médisance* de Sheridan. (V. ci-dessus, p. 228, et 427, n. 5.)

(4) C'est pourquoi, peut-être, Arnault (dans sa Notice) rapporte à l'époque du Consulat son *Œdipe à Colone* aussi bien que son *Œdipe Roi*.

(5) Cette préférence était déjà celle de Voltaire (V. la *Dissertation sur l'Electre*) et surtout de La Harpe (V. le *Lycée*). Peut-être faut-il compléter par cette indication de Daunou celles de Lemercier (imi-

« de ses plus ardents désirs était de voir un jour les « talents de nos plus grands acteurs et de nos plus « habiles musiciens concourir à représenter les poèmes « de Sophocle sur le plus vaste de nos théâtres : selon « lui, ces spectacles pouvaient seuls nous donner quel- « que idée de ceux de la Grèce, nous en dévoiler tout « le charme, nous en faire sentir tout le prix. »

Si Chénier, selon ce témoignage de Daunou, désira pour ses imitations de Sophocle la scène de l'Opéra avec les acteurs du Théâtre-Français (1), ce dut être spécialement en raison des *chœurs*, qu'il conservait. La Harpe les avait éliminés de sa « traduction » de *Philoctète* : « tout le monde sait, — répondait-il aux reproches d'un « amateur des anciens » (2), — « qu'une « pièce avec des chœurs ne serait pas jouée, et que si « les comédiens voulaient exécuter ces chœurs, le public « se moquerait d'eux » (3) ; et, remontant à l'unique essai du chœur fait au dix-huitième siècle dans un sujet du théâtre grec, il rappelait les rires accueillant à la première représentation quatre vers que Voltaire faisait prononcer par le chœur de son *Œdipe* (4). Cette raison n'avait pas empêché Joseph Chénier d'intro-

tateur d'Eschyle dans son *Agamemnon*) sur son désaccord avec Chénier au sujet des « poètes de l'antiquité ». (V. ci-dessus, p. 435, n. 5.)

(1) Il la désira en vain. V. ci-dessus, p. 212 et 228.

(2) V. la préface de son *Philoctète*.

(3) Il semble d'ailleurs, dans la suite de sa discussion, n'envisager que l'hypothèse de chœurs *déclamés* (celle de chœurs *chantés* étant écartée *à priori*), et ces chœurs parlés ne produiraient, dit-il, qu'une « confusion de sons » et une « cacophonie ridicules ». Cf. ci-dessus p. 171.

(4) « ... Il avait (écrit La Harpe), par complaisance pour le savant Dacier, laissé subsister un chœur qui *ne récitait que quatre vers* (O mort, nous implorons ton funeste secours...) : il fallut retrancher au théâtre ces vers, que l'on a conservés dans toutes les éditions. » L'examen des éditions fait apercevoir l'inexactitude contenue dans ces phrases de La Harpe. Les rires du public n'auraient-ils pas accueilli plutôt les quatre vers que le chœur récite dans la sc. I de l'acte II (édition de Kehl) et qui ne figurent pas (non plus que quatre vers de Jocaste qui leur répondent) dans la 2e édition d'*Œdipe* (1719) ?

duire dans l'action républicaine de son *Timoléon* des chœurs semblables à ceux qu'il faisait entendre dans ses « hymnes » de circonstance au public des fêtes révolutionnaires (1) : mais la critique, celle même de la *Décade* que dirigeaient ses amis, n'avait guère eu que des ironies pour son innovation (2). Chénier pensa sans doute que les chœurs de l'Opéra lui garantiraient mieux l'effet qu'il voulait produire par le maintien des chœurs dans ses adaptations de Sophocle (3) : cette idée lui fut peut-être suggérée indirectement par ceux même qui avaient dédaigneusement parlé de « chœurs d'opéra » (4) à propos des strophes chantées dans son *Timoléon*.

Voltaire n'avait nullement eu le souci de l'élément lyrique propre au théâtre grec en conservant le chœur dans son *Œdipe*. Il lui avait paru que ce personnage collectif n'était point déplacé dans un sujet où les Thébains, qu'il représente, sont les premiers intéressés (5) ; mais il s'était borné à le faire « paraître à son rang comme les autres acteurs » (6), et à le faire intervenir dans le dialogue, toujours par la voix

(1) L'*Hymne à la Victoire*, chanté le 20 prairial an II, — le *Chant du départ* (26 messidor), — le *Chant des Victoires* (23 thermidor), — pour ne parler que de ceux qui précédèrent les représentations de *Timoléon*.

(2) et (4) V. ci-dessus, p. 171.

(3) Voltaire indiquait les chœurs comme une des raisons de la ressemblance qu'il marquait entre l'opéra italien et le théâtre d'Athènes. (Cf. ci-dessus, p. 384, n. 1.) Plusieurs des sujets de Sophocle avaient été récemment arrangés en « tragédies lyriques » : ainsi *Œdipe à Colone*, poème de Guillard, musique de Sacchini, donné à l'Opéra en 1787 (V. ce qu'en dit Chénier dans son article de 1797 sur l'*Œdipe à Colone* de Ducis, t. IV des *Œuvres*) ; le même Guillard tira d'*Electre* un poème d'opéra : une tragédie lyrique d'*Antigone* fut donnée à l'Opéra, sans succès, en 1790.

(5) Une telle condition était nécessaire, selon lui, pour justifier le maintien du chœur ; aussi n'y avait-il que « très peu de sujets où cette nouveauté lui parût pouvoir être reçue ». V. sa 6e lettre sur *Œdipe*, 1719, où il cite et commente le cas d'*Esther* et d'*Athalie*.

(6) V. sa 6e lettre sur *Œdipe*.

d'un seul individu (1), sans interrompre la continuité de l'alexandrin (2). — Chénier garde le chœur dans ses imitations de Sophocle, sans s'occuper des raisons particulières qui pouvaient en justifier le maintien dans tel ou tel sujet : il fait aux vraisemblances, ou aux convenances de la tragédie française, la concession de l'écarter de la scène quand il juge sa présence gênante ou déplacée (3) ; mais il lui attribue régulièrement, aux intervalles des actes (4), des chants lyriques qui suivent en général, strophe par strophe (5), les chœurs correspondants de la pièce grecque. Et la place faite ainsi au chœur eût été sans doute, pour l'époque où Chénier les destinait à la scène, la nouveauté la plus apparente de ses reproductions du théâtre ancien : elle n'était pas sans rapport avec la témérité de jeune auteur qui lui avait fait choisir d'abord, pour en risquer une version — en grande partie exacte — sur le théâtre, une œuvre aussi pure-

(1) D'après les éditions du moins, où on lit toujours « premier » ou « 2e personnage du chœur ».

(2) Et le total des alexandrins ainsi prononcés par le chœur (acte I, sc. II ; II, I ; III, X ; V, V) dépasse à peine une vingtaine pour toute la pièce. — Le chœur ainsi compris n'a du chœur grec que le nom ; et Voltaire eût pu appeler aussi « *chœur des Romains* » (comme il les intitule en effet en traduisant dans son *Discours sur la tragédie*, 1730, le morceau correspondant de Shakspeare) « les Romains » qu'il met en scène dans sa *Mort de César*.

(3) Cf. Voltaire (*Lettre sur Œdipe*) et La Harpe (Préf. de *Philoclète*) critiquant au point de vue de la vraisemblance, la présence continue du chœur dans les pièces grecques. Chénier, par exemple, écarte le chœur de la scène au 4e acte de son *Œdipe mourant*, pour l'entrevue d'Œdipe avec Polynice. En revanche, il l'introduit dès la seconde (dans *Œdipe mourant* et *Electre*) ou même (dans l'*Œdipe Roi*) dès la 1re scène de la pièce.

(4) Chénier trouvait cette coupe en actes appliquée aux pièces grecques par leurs traducteurs mêmes (V. les traductions et les analyses du P. Brumoy, 3 in-4°, Paris, 1730). « Chez les anciens, le chœur remplissait l'intervalle des *actes* », dit Voltaire dans sa 6e lettre sur *Œdipe*.

(5) Surtout dans son *Œdipe Roi*.

ment grecque, et aussi distante des formes propres à la tragédie française, que l'*Œdipe à Colone* de Sophocle.

II

Lorsque le « chevalier de Chénier » présenta aux Comédiens-Français cette imitation d'*Œdipe à Colone* (1), il y avait à peine six ans que Ducis avait fait jouer avec succès une tragédie pour laquelle il s'était inspiré de la même œuvre grecque. Mais l'auteur d'*Œdipe chez Admète* avait défiguré la pièce de Sophocle en la combinant avec une tragédie d'Euripide : transportant à Phères en Thessalie les Euménides de Colone, il avait fait de la mort miraculeuse d'OEdipe le dénouement de l'intrigue d'*Alceste* : dans la pièce ainsi composée, OEdipe apparaissait pour se substituer comme victime au roi Admète, qu'a désigné la colère des Euménides et que son épouse Alceste, déjà, voulait remplacer. A cette combinaison que blâmèrent divers critiques du temps (2), Joseph Chénier voulut, pour un de ses premiers essais, opposer une imitation de l'*Œdipe à Colone* selon la bonne méthode qu'avaient appliquée Guimond de la Touche à l'*Iphigénie en Tauride* et La Harpe tout récemment (3) au *Philoctète* : il se piqua de « rassembler

(1) Reçue en première lecture le 23 janvier 1785 (l'*OEdipe* de Ducis avait été joué en décembre 1778). — Rien ne garantit que la pièce fût dès lors pourvue de ses « chœurs » : elle eût cependant été un peu maigre sans eux ; d'autre part, l'essai des chœurs, traduits avec plus de brièveté, semble fait avec plus de timidité que dans l'*OEdipe Roi* (composé sous le Consulat).

(2) Grimm (déc. 1778) qui la juge « monstrueuse » ; La Harpe, *Lycée*, art. sur Sophocle ; Mercier écrivit dans son *Tableau de Paris* (1782, art. *des tragédies modernes*) : « On rit quand on voit un auteur tragique prendre sans façon deux ou trois pièces grecques pour en composer une à sa fantaisie... »

(3) Plus sévèrement d'ailleurs que Guimond ; mais il cite lui-même,

dans son *Œdipe mourant* toutes les beautés du modèle grec, sans le déshonorer par une intrigue oiseuse ou mesquine » (1).

L'ouvrage de Chénier était encore inédit lorsque Ducis refondit le sien pour le remettre au théâtre en 1797 : mais Ducis, en réduisant sa pièce en trois actes, n'effaça pas toute trace de l'amalgame dont il voulut dégager le sujet d'*Œdipe à Colone* (2). La scène fut replacée dans l'Attique (3), auprès de Thésée; mais Thésée reste menacé de mort par les Euménides, comme l'était Admète, et pour les mêmes raisons (4) : Œdipe meurt pour Thésée au lieu de mourir pour Admète ; le rôle d'Alceste a seul disparu, avec les scènes auxquelles il donnait lieu ; et les sentiments d'Admète pour cette épouse dévouée se retrouvent néanmoins en Thésée pour une Antiope qui ne paraît point en scène, mais dont Thésée se montre très tendrement occupé (5). Chénier, dans un article qu'il écrivit sur cet *Œdipe* nouvellement représenté (6), put avec raison remarquer que le défaut essentiel de la première composition y était atténué, mais non entièrement effacé.

Il retrouva d'ailleurs sans changements, en 1797, tout ce qui dans l'*Œdipe chez Admète* touchait au

à ce point de vue, l'*Iphigénie* de Guimond à côté de son *Philoctète* dans une lettre de sa *Corresp. litt.*, à propos de la préface d'*Azémire*. (Cf. ci-dessus, p. 294, n. 3)

(1) Ce sont les termes d'une note de lui, recueillie parmi ses manuscrits et reproduite par Daunou (Notice).

(2) Ce fut le nouveau titre de sa pièce, jouée au Théâtre de la République le 17 prairial an V.

(3) A Athènes au 1er acte ; à Colone, pour les deux autres.

(4) V. acte I, sc. III, et III, II. — Ducis avait supposé que les dieux punissaient en Admète les fautes de son père, coupable d'avoir trop aimé la guerre.

(5) Cf. acte I, sc. I, et III, III.

(6) V. au t. IV de ses *Œuvres*. (« L'auteur dont l'amitié m'honore ayant bien voulu, dit-il, me confier son ouvrage manuscrit .. ») — Cf. ce qu'il en dit dans son *Tableau de litt.* (1809) : « ... la double action a disparu : peut-être l'unité n'est-elle pas encore assez complète... »

rôle d'Œdipe. Or ce n'était pas seulement par l'alliage d'une action étrangère que Ducis avait altéré l'*Œdipe à Colone* de Sophocle : il avait plus ou moins déformé ce qu'il en avait retenu pour son propre ouvrage. Les pures et sobres images du poète grec avaient sans doute paru trop faibles au génie violent de Ducis. Il a vulgarisé les Euménides de Sophocle, — les graves et immatérielles déesses suffisamment armées par leur redoutable renom, — en leur attribuant, avec ses figures sans cesse répétées de « torches » et de « serpents » (1), l'appareil qui résultait pour lui de leur identité avec les « Furies » (2). Pour situer leur temple en un cadre digne d'elles, il a transformé en un affreux « désert » de « rocs » arides et de « cyprès » allégoriques le gracieux et riant paysage chanté par le chœur de Sophocle ; et il n'a point voulu renoncer à ce site de convention lorsque de Phères en Thessalie il a ramené la scène à Colone. Aussi n'est-ce point une impression de religieuse sérénité qu'Œdipe ressent, comme dans la pièce de Sophocle, en apprenant qu'il est parvenu dans un endroit consacré aux Euménides : Ducis a jugé plus tragique de lui faire éprouver, dès qu'il entend prononcer leur nom, un accès de trouble et d'effroi, une sombre agitation subitement évocatrice de ses crimes involontaires, — enfin tout le classique égarement des coupables tourmentés par les Furies vengeresses. Un « grand-prêtre des Euménides »,

(1) Ducis en cela pouvait avoir raison de se placer au point de vue de l'impression à produire sur son public ; nous n'apprécions ici sa pièce que pour son rapport avec celle de Chénier, dans la façon de reproduire, selon l'expression de celui-ci, « la pureté des formes antiques. »

(2) Ducis, d'ailleurs, les appelle indifféremment Euménides ou Furies :

« Tu vois près de ces lieux le temple des *Furies* »,

fait-il dire par Thésée à Arcas (I, I) — M.-J. Chénier a évité cette confusion.

apparaissant pour répondre aux invocations d'Œdipe, est chargé de lui annoncer en termes positifs sa réconciliation avec les dieux : et ce banal intermédiaire efface l'impression — si continue à travers la pièce de Sophocle — d'une communication mystérieuse entre Œdipe et la divinité. Enfin le spectacle direct de la mort d'Œdipe frappé de la foudre sur l'autel des Euménides est d'un effet plus théâtral, mais aussi plus grossier, que le poétique récit de Sophocle entourant de mystère la disparition d'Œdipe.

Chénier était loin de condamner, dans sa critique de 1797, toutes les altérations infligées par Ducis au chef-d'œuvre de Sophocle. S'il n'aime pas ce grand-prêtre des Euménides, « personnage des plus oiseux, dit-il, et qu'il aurait fallu laisser à l'Opéra », il semble goûter beaucoup, dans la scène « sublime » entre Œdipe et Antigone, le « sombre délire » d'Œdipe. Et s'il n'avait point adopté pour son *Œdipe mourant* tous les « embellissements » dont il fit honneur à Ducis dans le dessin de ces deux personnages (1), il y avait introduit du moins ceux que la situation de Polynice lui semblait avoir dus à l'invention de l'auteur français : après avoir, jusqu'au milieu de son quatrième acte (2),

(1) V. son article de 1797 sur la pièce de Ducis : « ... parmi les caractères, celui de Thésée seul est affaibli chez Ducis... La situation de Polynice est plus approfondie et contribue davantage à l'intérêt général de l'ouvrage. Pour les caractères d'Œdipe et d'Antigone, je n'hésiterai point à le dire : M. Ducis les a trouvés beaux dans Sophocle, et les a beaucoup embellis... » Cf. le *Tableau de litt.*, où Ducis est loué « d'avoir, aux beautés qu'il emprunte (à Shakspeare ou à Sophocle), ajouté des beautés égales ».

(2) La suppression du rôle d'un habitant de Colone (qui dans la pièce de Sophocle ne paraît qu'un moment, avant le chœur, pour donner à Œdipe les premiers renseignements sur Colone), celle aussi du personnage d'Ismène, ont entraîné pour son exposition quelques remaniements. On le voit aussi resserrer çà et là quelque lenteur du dialogue, éliminer la minutie de certains détails (ceux, par exemple, qui concernent le sacrifice que le chœur engage Œdipe à offrir aux Euménides), — introduire en revanche quelque tirade pompeuse ; mais

suivi d'assez près sinon toujours le texte, du moins l'ordre et le développement des scènes de Sophocle, il avait emprunté à Ducis l'idée du « pardon sublime » (1) accordé par OEdipe à son fils Polynice.

Il était trop contraire, en effet, à la convention de « sensibilité » régnante au dix-huitième siècle de maintenir en face de Polynice suppliant la sombre inflexibilité de l'OEdipe grec : Polynice, par la sincérité de ses remords (2), devait s'acquérir des droits (3) au pardon, et « la nature » (4), d'autre part, devait reprendre ses droits dans le cœur du père. Du reste, les imprécations prononcées d'abord par OEdipe ne pouvaient guère avoir aux yeux d'un public français le caractère religieux qui les rend définitives et irrévocables dans la tragédie grecque (5). Tous les acteurs en scène, dans la pièce de Sophocle, contribuent à cette grave impression des paroles fatales, — le chœur qui conseille à Polynice de ne pas prolonger un

le fond et la suite des idées se retrouvent en général tels que dans la pièce grecque.

(1) C'est son expression dans son article sur la pièce de Ducis. Il a même imité d'assez près certains des vers de Ducis dans l'expression de ce pardon.

(2) Ducis a, en effet, insisté plus que Sophocle sur ces remords : il les fait exprimer par Polynice lui-même en une longue tirade, — que Chénier a résumée en deux vers :

Au nom de ce remords, compagnon du coupable,
De ce tourment affreux plus grand que vos malheurs...

(3) Ducis lui fait dire :

Mais il me reste *un droit* que je porte en tous lieux,
Qu'on ne peut me ravir, que j'ai reçu des cieux :
C'est ce *remords* sacré qui par moi vous implore...

(4) C'est l'expression abstraite souvent employée en ce sens dans les pièces de théâtre de la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

(5) La Harpe (*Lycée*, t. I) indiquait cette différence à propos d'une scène des *Choéphores* d'Eschyle : « ... Si Electre balance à implorer l'ombre d'Agamemnon et à maudire ses assassins... c'est qu'elle est bien sûre que sa prière ne sera pas vaine... Parmi nous elle hésiterait moins à prononcer des malédictions dont l'effet ne nous paraîtrait pas devoir être si prompt et si infaillible .. »

moment de plus sa présence, Polynice qui courbe la tête en jugeant inutile toute insistance, Antigone elle-même qui renonce à dire un seul mot en faveur de son frère. Dans les pièces de Ducis et de Chénier, Œdipe a eu beau commencer par maudire : Polynice et Antigone renouvellent leurs instances, comme si sa malédiction n'était qu'une formule de colère à retirer, comme s'il lui suffisait de demander aux dieux dociles d'en suspendre, d'en « enchaîner » l'effet (1).

Chénier a usé du même moyen que Ducis pour revenir, après ce pardon d'Œdipe, à la vérité de la légende grecque : Polynice, offrant, sur le conseil de son père, un sacrifice aux Euménides, voit son encens repoussé, et s'entend répéter par les déesses les mêmes menaces, les mêmes imprécations que son père lui avait d'abord adressées ; il suivra donc sa destinée, malgré les supplications d'Antigone qui voudrait l'empêcher de courir en même temps au fratricide et à la mort. Chénier a transposé en un récit de Polynice à Antigone ce que Ducis présentait directement sur la scène : la prière de Polynice rejetée par les Euménides ; et il n'a pu laisser à cette prière le sens qu'elle avait dans l'épisode de Ducis, où Polynice, avant Œdipe, demande aux Euménides, en signe de pardon, de l'accepter lui-même comme victime à la place d'Admète (2) ; mais il a néanmoins encadré dans plusieurs de ses vers les images, les expressions mêmes de la scène dont il s'inspirait (3).

(1) *Enchaînez*, s'il se peut, ma malédiction,

dit l'Œdipe de Ducis en s'adressant aux dieux.

(2) Ou de Thésée, dans la pièce remaniée (III, vi-vii).

(3) Vois ce livre vengeur où la main des Furies
Des fils dénaturés grave les noms impies,... etc

On peut comparer à ces vers de Ducis ceux de Chénier :

Sur le livre vengeur j'ai vu les Euménides,... etc.

Un récit de la mort d'Œdipe, d'après Sophocle, succède à ces imitations affaiblies du tragique de Ducis (1) : l'attribution de ce récit à Thésée, au lieu du simple « messager » de la pièce grecque, se rattache à la méthode générale d'adaptation qui faisait aussi éliminer par Chénier, dans la première partie de l'ouvrage, le rôle accessoire et familier d'un habitant de Colone et le personnage « inutile » (2) d'Ismène. — On peut noter d'ailleurs, en diverses parties de cet *Œdipe mourant* (3), quelque emploi des « serpents » et des « flambeaux » attribués aux Euménides dans l'*Œdipe chez Admète*. Chénier n'a pas renoncé non plus aux « cyprès » supposés par Ducis autour du temple des Euménides, à l'endroit où Œdipe arrive pour mourir : il les a mêlés au paysage de « pampres » et « d'oliviers » qui s'offre aux regards d'Antigone (4), et que célèbre, dans sa pièce comme dans celle de Sophocle,

(1) En dehors même des situations que nous avons signalées, il y a dans son *Œdipe mourant* de nombreux souvenirs de Ducis. — Ducis, par exemple, faisait dire à Œdipe demandant aux dieux de l'agréer comme victime (*Œdipe chez Admète*, V, vii) :

> Soixante ans de malheurs ont paré la victime.

Chénier fait dire à son Œdipe invoquant la bienveillance des Euménides (acte. I) :

> Terminez mon exit ; je vous offre des pleurs,
> Une âme résignée et trente ans de malheurs.

Ducis faisait dire par Œdipe à Antigone (*Œd. chez Adm* , III, ii):

> Oui, tu seras un jour chez la race nouvelle
> De l'amour filial le plus parfait modèle,. . etc.

et Chénier fait dire à Antigone par Thésée, sur le même ton déclamatoire (II, i) :

> Vous qui serez un jour dans la postérité
> L'honneur de votre sexe et de l'humanité...

(2) Ainsi qualifié (dans son article sur l'*Œdipe* de Ducis) par Chénier, qui loue Ducis de l'avoir supprimé. Il louait aussi Ducis d'avoir supprimé la scène « épisodique et froide » de Créon : s'il n'a pas éliminé lui-même cet episode, c'est apparemment parce qu'il l'avait trouvé nécessaire pour remplir son 3e acte. — Cf ci-dessus, p. 443, n. 2.

(3) Acte I, sc. ii ; IV, ii ; V, ii.

(4) « J'y vois des oliviers, des pampres, des cyprès », dit-elle (I, i). Thésée en parle aussi, V, iv.

le chœur des Coloniates, — et ce mélange est comme le symbole de sa pièce même, sorte de compromis entre Sophocle et Ducis.

III

On conçoit que Chénier, à peine âgé de vingt ans lorsqu'il écrivit cet *Œdipe mourant*, n'ait pu, dans son imitation de Sophocle, se soustraire à l'influence des vers les plus sonores et les plus applaudis de l'*Œdipe* de Ducis ; mais son *Electre*, entreprise par lui à l'époque de sa pleine maturité, aurait été de même un alliage entre la pièce de Sophocle et une tragédie de Voltaire.

Il est vrai que l'auteur d'*Oreste* en 1750 se flattait d'avoir imité l'*Electre* de Sophocle « autant que les mœurs de son siècle le lui permettaient » (1), et sans « s'écarter de la simplicité des anciens » (2). Il se comparait lui-même et à Longepierre qui n'avait pas eu assez de talent pour faire goûter dans son *Electre* le mérite analogue d'une action « simple, sans épisodes » (3), et à Crébillon qui avait montré Oreste et Electre occupés à « lier une partie carrée avec les deux enfants du bourreau d'Agamemnon » (4).

(1) et (2) V. *Dissertation sur Oreste* et l'*Epître dédic.* (à la duchesse du Maine) : « Je me suis imposé surtout la loi de ne pas m'écarter..., etc. » Sur l'avis de La Harpe à ce sujet (V. ci-dessus, p. 432, n 2). Grimm (*Corresp.*, juillet 1761) reconnaissait aussi que Voltaire « avait traité son sujet avec toute la simplicité de la tragédie grecque », mais il jugeait que sa pièce ne gagnait pas « à être mise en parallèle avec l'*Electre* de Sophocle, ou avec celle d'Euripide, ou avec les *Choéphores* d'Eschyle ». (Voltaire, en se proposant Sophocle pour modèle, n'avait pas tenu grand compte des pièces d'Eschyle ou d'Euripide sur le même sujet.)

(3) V. l'*Epître dédic.* et la *Dissertation sur Oreste*.

(4) V. sa *Dissertation sur Oreste* (1re et 3e partie). Il y a en effet dans l'*Electre* de Crébillon (1708) un double amour d'Electre pour Itys (fils d'Egisthe, d'une autre mère que Clytemnestre, et d'Iphianasse (sœur d'Itys) pour Oreste. — Crébillon, dans sa *Préface*, répondait à ceux qui

Cependant, si Voltaire n'avait point mêlé d'intrigue secondaire à l'action tirée de Sophocle, il y avait introduit, pour le développement de ses cinq actes, de bien singulières complications. Dans sa pièce, — où Egisthe ne paraît pas seulement, comme dans celle de Sophocle, au dénouement, pour mourir, — Oreste se présente à l'usurpateur comme le meurtrier même du fils d'Agamemnon dont il prétend lui apporter la cendre (1) : et le tyran, pour le récompenser de cet important service, a l'idée de lui abandonner Electre comme esclave (2) ; en sorte que celle-ci est sur le point de poignarder celui qu'elle regarde comme le meurtrier de son frère, lorsque Oreste, arrêtant son bras, se fait reconnaître d'elle (3). — A ce moment même, un nouveau péril résulte pour Oreste d'une autre combinaison propre à Voltaire : l'urne mensongère renfermait en effet la cendre d'un fils d'Egisthe, Plisthène, qui, chargé par l'usurpateur de rechercher et de tuer Oreste, a été tué lui-même par le fils d'Agamemnon ; or Egisthe, apprenant au cours de la pièce (4) la mort de son fils, conçoit des soupçons qui le déterminent à faire arrêter le soi-disant meurtrier d'Oreste. — Et ce fils d'Egisthe, avant la nouvelle de sa mort, était encore utilisé d'une autre manière dans la pièce : Voltaire avait rempli une moitié de son second acte en supposant une offre que le tyran faisait faire par Clytemnestre à Electre d'épouser son Plisthène, et que la fille d'Agamemnon repoussait avec indignation.

lui reprochaient cette invention, et prétendait avoir ainsi « mieux réussi à rendre Electre tout à fait à plaindre que Sophocle, Euripide, Eschyle et tous ceux qui avaient traité le même sujet ».

(1) C'est seulement comme porteur de l'urne qui est censée contenir cette cendre, qu'Oreste se présente dans la pièce de Sophocle.

(2) V. acte III, sc. VI.

(3) Acte IV, sc. V : c'est une situation semblable à celle de *Mérope*.

(4) Fin du 3e acte.

A travers quelques-unes des scènes ainsi « inventées » par lui, Voltaire faisait lui-même remarquer son attention à ne rien introduire qui fût contraire « au goût le plus pur de l'antiquité » (1). Mais il avait cru devoir « aux mœurs de son siècle » un adoucissement du sujet. Ni Electre ni Oreste ne veulent, dans sa pièce, étendre leur vengeance sur leur mère ; Oreste tue Clytemnestre, il est vrai, mais il ne voulait frapper qu'Egisthe (2) ; son parricide involontaire est pour lui le châtiment d'une désobéissance à un ordre des dieux (3). En rendant Electre « moins féroce avec sa mère », Voltaire a rendu aussi Clytemnestre « moins farouche avec sa fille » (4) : Clytemnestre, dans sa pièce, a des remords dont elle fait la confidence à Electre et qu'elle ne cache point à Egisthe même (5) ; elle les laisse éclater devant celui-ci, quand il se réjouit de la mort d'Oreste (6) ; et, avant d'être frappée par la main d'Oreste en essayant de sauver Egisthe, elle a pris ouvertement, contre les menaces de celui-ci, la défense de son fils deviné par le tyran (7).

Chénier n'a écrit de son *Electre* que les deux premiers actes et quelques vers du troisième : c'en est assez pour reconnaître sous quels rapports, principalement, Voltaire l'aurait écarté de Sophocle. — Les

(1) *Dissertation sur Oreste* (particulièrement à propos d'une scène d'Oreste et de Pylade avec Pammène : il donnait d'ailleurs cette intrigue d'*Oreste* comme « la plus simple, sans contredit, qu'il y eût sur notre théâtre » (Cf. ci-dessus, p. 432, n. 2).

(2) Alfieri usa du même « adoucissement » dans son *Oreste*; c'est aussi sans le vouloir qu'Oreste frappe sa mère dans l'*Electre* de Crébillon (1708), — et Voltaire avait déjà employé ce moyen au dénouement de sa *Sémiramis*.

(3) Voltaire suppose un oracle qui lui a ordonné d'agir sans se faire connaître d'Electre ; — il se félicite, dans sa *Dissertation sur Oreste*, de cette ingénieuse invention.

(4) Expressions de Voltaire (*Dissertation sur Oreste*).

(5) Actes I et II.

(6) Faussement annoncée. V. acte III, scène VI.

(7) Acte V, sc. III.

remords dont Clytemnestre fait l'aveu à Electre, la proposition que celle-ci croit pouvoir lui faire de rappeler Oreste (1), son cri de mère lorsque la mort de son fils lui est annoncée par Egisthe (2), — prouvent que Chénier avait jugé bon d'apporter à son sujet le même genre « d'adoucissement » que Voltaire. On voit encore (3) qu'il avait retenu de l'intrigue combinée par Voltaire la supposition d'un fils d'Egisthe récemment tué par Oreste : les cendres de cet Hélénus (c'est le nom substitué à celui de Plisthène) ont été de même enfermées dans l'urne qu'Oreste doit présenter à Egisthe, introduit en scène au troisième acte (4). Rien n'indique si, dans la pièce de Chénier, Oreste devait aussi se donner comme le meurtrier du fils d'Agamemnon ; mais il suffisait de la nouvelle de la mort d'Hélénus, apportée à Egisthe, pour jeter Oreste dans un péril semblable à celui où le faisait tomber Voltaire. La péripétie résultant de ce péril était justement — avec la transformation du caractère de Clytemnestre — ce qui, au jugement de La Harpe (5), contribuait le plus à rendre la pièce de Voltaire très supérieure à celle de Sophocle ; Chénier semble avoir partagé sur ces deux points l'opinion de La Harpe, et ainsi la déformation de l'*Electre* grecque aurait porté non plus sur une seule situation, comme pour l'*Œdipe à Colone*, mais sur l'ensemble de la pièce.

Il eût donné sans doute pour raison d'être à son ouvrage, par rapport à celui de Voltaire, une part plus large faite aux « beautés » propres au modèle grec. — Trois

(1) V. l'acte II, sc. III.
(2) Acte III, sc. I.
(3) II, I : entretien d'Oreste avec son gouverneur Isménor. Chénier a rejeté le rôle de Pylade, rôle muet dans Sophocle et assez développé par Voltaire.
(4) Dans la pièce de Voltaire, Egisthe paraît dès le premier acte.
(5) V. le *Lycée*, article sur Sophocle.

scènes empruntées à Sophocle composent tout son premier acte, où paraît d'abord Electre venant dire sa plainte à la lumière du jour, puis racontant aux femmes de Mycènes ses sujets de douleur, avec son rêve impatient de vengeance ; et dans la troisième de ces scènes prend place un morceau que La Harpe regrettait de ne pas trouver encadré dans la pièce de Voltaire (1), — le détail touchant des dons qu'Electre conseille à sa sœur Chrysothémis d'offrir aux mânes d'Agamemnon à la place des présents dont Clytemnestre a osé la charger. Sauf quelques indications relatives au fils d'Egisthe, on pourrait croire, par ce premier acte, que Chénier n'a voulu suivre que Sophocle. Mais la divergence se manifeste au second acte ; elle se serait sans doute prononcée davantage dans les autres. Et la combinaison de Voltaire avec Sophocle ne se serait pas toujours faite, semble-t-il, par une soudure très adroite. La scène où Chénier met pour la première fois en présence Electre et Clytemnestre, commence à peu près comme dans la pièce grecque, par un échange de reproches et de menaces, et dévie ensuite vers l'imitation de Voltaire, par un brusque attendrissement de Clytemnestre, auquel répond une symétrique émotion d'Electre. Chénier, il est vrai, selon sa méthode d'amalgame entre ses deux modèles, rattache les remords de Clytemnestre — conçus d'après Voltaire — à un songe dont s'alarme la Clytemnestre de Sophocle et que Voltaire n'avait pas reproduit ; mais si c'est l'inquiétude causée par ce songe qui détermine la nouvelle attitude de Clytemnestre, pourquoi celle-ci s'est-elle montrée d'abord si dure et si hautaine envers sa fille,

(1) « C'est peut-être la seule des beautés de cette pièce (celle de Sophocle) qu'il ne se soit point appropriée... » La Harpe lui-même a traduit ce morceau, où, dit-il, « la naïveté des mœurs grecques se montre tout entière ». (V. le *Lycée*, article sur Sophocle.)

— plus dure et plus hautaine que dans la pièce même de Sophocle?

IV

« Il est honorable pour la mémoire de Sophocle, avait écrit La Harpe dans son *Cours de littérature* (1), qu'en voulant trouver le chef-d'œuvre de l'ancienne tragédie, il faille choisir entre deux de ses ouvrages, l'*Œdipe Roi* et le *Philoctète* » ; et La Harpe, ayant risqué lui-même avec le second de ces chefs-d'œuvre la « nouveauté » de « présenter sur le théâtre de Paris une pièce grecque telle à peu près qu'elle avait été jouée sur le théâtre d'Athènes » (2), déclarait avoir toujours considéré « le sujet de *Philoctète* » comme « le seul de ceux qu'avaient traités les anciens qui fût de nature à être transporté en entier et sans aucune altération sur les théâtres modernes » (3). Chénier semblait se conformer, par son *Electre* comme par son *Œdipe à Colone*, à cette opinion de La Harpe : pour l'*Œdipe Roi*, cependant, l'adaptation à la scène française ne lui parut pas exiger plus d' « altérations » que La Harpe n'en avait fait subir au *Philoctète* de Sophocle.

Voltaire lui-même, en dissertant sur la conformité de son *Oreste* avec « la noble simplicité » (4) de la

(1) et (2) Les passages du *Cours de litt.* (chap. sur la tragédie grecque, — paru en l'an VII), que nous citons ici, se trouvaient déjà dans la *Préface de Philoctète*, du moins dans les éditions qui suivirent la représentation de la pièce, celles de 1786-1799, selon les dates indiquées par Quérard) : l'article sur le *Philoctète*, dans le *Cours de litt.*, n'est guère dans son ensemble qu'une reproduction de cette *Préface*.

(3) Grimm (*Corresp.*, 1er juin 1757) écrivait, à propos de « l'arrêt de Voltaire (*Essai sur les mœurs*) *contre* le théâtre des Grecs » : « Y a-t-il une nation qui ait une pièce à mettre à côté de *Philoctète*? Et peut-on faire une critique plus amère et plus cruelle de notre goût qu'en observant que ce chef-d'œuvre de l'esprit humain serait représenté sans succès sur nos théâtres? »

(4) Expression de sa *Dissertation sur Oreste* (3e partie).

scène grecque, se reprochait d'avoir mêlé précédemment au sujet d'*Œdipe*, « non point sans doute une intrigue d'amour, mais seulement le ressouvenir d'une passion éteinte » ; il reconnaissait déjà en 1719, dans ses *Lettres sur Œdipe*, le défaut de « ce souvenir d'amour entre Jocaste et Philoctète », mais il s'en excusait comme d'un « défaut nécessaire », le sujet ne fournissant pas en lui-même assez de matière pour les cinq actes (1) : Chénier voulut se passer, pour son *Œdipe Roi*, de ce renfort « nécessaire » d'un froid épisode.

Voltaire mettait sans doute en compensation, avec le défaut ainsi avoué dans sa pièce (2), la série des lourdes fautes relevées par lui, sur un ton de continuel persiflage, dans celle de Sophocle. D'après son analyse de l'ouvrage grec, « la pièce est finie dès le second acte », puisque le spectateur connaît, par les révélations très précises de Tirésias, toute la vérité sur Œdipe, et qu'Œdipe lui-même ne peut, sans un invraisemblable aveuglement, persister à ne pas la reconnaître ; elle est « encore finie », ou devrait l'être, par les rapprochements qui ne peuvent manquer de frapper Œdipe et Jocaste dans l'échange de leurs confidences ; elle est encore une fois « finie, au quatrième acte », lorsqu'Œdipe enfin connaît son sort. — La Harpe avait déjà montré l' « injustice » et la « légèreté » de ces critiques (3), lorsque Chénier écrivit son

(1) C'est la raison qu'indique Voltaire lui-même dans ses *Lettres sur Œdipe*, 1719.

(2) Indépendamment d'un défaut qui était celui du sujet (cf. sur « ce vice du sujet » le *Lycée* de La Harpe). — Il convenait d'ailleurs, dans sa Préface d'*Œdipe* (1729), que La Motte avait su éviter, en traitant le même sujet, « les défauts dans lesquels il était tombé ».

(3) V. au t. I du *Lycée*, paru en l'an VII, l'article sur *Sophocle*. Il estime que « l'intrigue de Sophocle est fort bien nouée.... etc. » ; il conclut d'ailleurs que, « compensation faite des beautés et des défauts, il serait difficile de se prononcer entre les deux *Œdipes* » (tandis que pour l'*Electre*, ajoute-t-il, quelque belle que soit celle de Sophocle, celle de Voltaire l'emporte de beaucoup... »).

Œdipe Roi. Il avait admiré, traduit même, avant Chénier, « la scène des adieux d'Œdipe à ses enfants » (1), blâmée par Voltaire comme un prolongement inutile de la pièce de Sophocle. Le « pathétique admirable » de cette scène, « contrastant parfaitement avec les scènes terribles » qui ont précédé (2), parut à Chénier une raison suffisante pour la conserver à la fin de son *Œdipe* : il avait lui-même essayé de soutenir, par un genre d'émotion pareillement dégagé de tout intérêt d'intrigue, le long développement donné aux situations finales de son *Calas* et de son *Fénelon* (3). — Il a de même pris parti pour Sophocle contre les critiques de Voltaire, en reproduisant dans toute leur précision les révélations de Tirésias dès « le second acte » : ces révélations, en effet, sont amenées de telle façon, dans la pièce grecque, qu'elles puissent paraître à Œdipe, dominé par la colère, une simple imposture de Tirésias ; et, d'autre part, en avertissant le spectateur du résultat auquel doit aboutir l'enquête commencée, elles rendent pour lui d'autant plus poignant chaque progrès qu'il verra faire par Œdipe dans la découverte de la terrible vérité. Et Chénier a conservé, comme suite aux déclarations de Tirésias, la dispute entre Œdipe et Créon, — sans peut-être goûter plus que La Harpe cet « incident épisodique » (4) par lequel Sophocle ménageait l'entrée en scène et la décisive confidence de Jocaste.

(1) et (2) Expressions de Chénier dans un fragment imprimé au tome III de ses *Œuvres posthumes* (p. 430), où il reproche à Voltaire d'avoir été « injuste envers Sophocle ».

(3) Daunou (Notice) cite le 5e acte de *Fénelon* comme une des applications les plus caractéristiques du système « puisé, dit-il, par Chénier, dans les tragédies grecques ». (Cf. ci-dessus, p. 322, n. 1, et p. 430.)

(4) Voltaire avait raillé « ces longs discours étrangers au sujet » ; La Harpe les condamnait aussi comme une sorte de remplissage, en remarquant que « le Philoctète introduit par Voltaire était encore plus étranger au sujet que Créon » : Chénier les conserva sans doute pour une raison de ce genre, comme dans son *Œdipe mourant* il avait conservé l'épisode « inutile » de Créon. (Cf. ci-dessus, p. 446, n. 4.)

Chénier a supprimé dans cette confidence un détail (1) que Voltaire avait relevé comme trop significatif pour qu'Œdipe ne dût pas se reconnaître immédiatement dans l'enfant exposé jadis par Jocaste ; mais il a laissé la même importance que dans la pièce de Sophocle au faux rapport d'un témoin selon lequel Laïus aurait été tué par « *des* brigands » (2). Voltaire jugeait que « cette petite tromperie de Phorbas » (3) ne devait pas être « le nœud de la tragédie d'*Œdipe* » : aussi explicable comme erreur que comme tromperie (4), elle a réellement pour effet de suspendre, après la scène de la double confidence, la nécessité pour Œdipe de se reconnaître comme le meurtrier de Laïus. Or, avant que ce dernier doute soit éclairci, la nouvelle de la mort de Polybe intervient dans la pièce pour fournir un nouveau sujet d'enquête à la curiosité d'Œdipe ; et lorsqu'arrivera Phorbas, ce n'est plus sur la mort de Laïus qu'il sera interrogé, c'est le mystère même de la naissance d'Œdipe qu'il sera appelé à éclaircir.

Voltaire avait critiqué comme une faute grossière l'absence de réponse à la première question : « Sophocle, écrivait-il, oublie que la vengeance de la mort « de Laïus est le sujet de sa pièce : on ne dit pas un « mot à Phorbas de cette aventure, et la tragédie finit « sans que Phorbas ait ouvert la bouche sur la mort « du roi son maître ». Approuvant apparemment ces observations de Voltaire, Chénier a rétabli l'inutile

(1) Le « ἄρθρα ἐνζεύξας ποδοῖν ». V. la critique de Voltaire sur ce point.

(2) Sous des brigands armés Laïus perdit la vie,

fait dire Chénier dans sa pièce, acte I, sc. II ; cf. III, IV, et IV, IV.

(3) C'est le nom donné par les auteurs français, depuis Corneille, au vieux serviteur (θεράπων) qui paraît dans la pièce de Sophocle.

(4) Sophocle, par la conduite de sa pièce (v. ci-dessous), se dispensait de toute explication à cet égard.

explication négligée par Sophocle. Dans sa pièce, avant d'être questionné sur la naissance d'Œdipe, Phorbas est d'abord amené à reconnaître en lui le meurtrier de Laïus, et à expliquer pourquoi il avait raconté que Laïus avait été tué par *des* brigands. L'Œdipe de Sophocle ne procède pas avec cette méthodique régularité : entraîné à saisir d'abord le secret de sa naissance, il n'a pas besoin de s'informer ensuite du meurtre de Laïus : l'évidence de son inceste implique pour lui celle de son parricide, elle lui fait suffisamment reconnaître dans sa destinée la véracité des oracles, pour ne pas lui laisser un seul moment l'idée qu'ils ont pu ne s'accomplir qu'à demi ; et cette jonction des deux problèmes n'était elle-même que l'expression de la fatalité qui dirige cette action en jetant la question de la naissance d'Œdipe à travers l'enquête engagée sur la mort de l'ancien roi. Du moins, dans sa vaine préoccupation de les distinguer, Chénier n'a-t-il pas imité la disposition adoptée par Voltaire qui, en faisant élucider la question du meurtre de Laïus avant l'arrivée même du messager de Corinthe, introduisait dans sa pièce, de la façon la plus formelle, le défaut qu'il trouvait à celle de Sophocle, d'être « finie au quatrième acte » (1).

V

Ce changement est d'ailleurs le seul que Chénier ait apporté à la conduite de la pièce grecque (2). Depuis

(1) L'arrivée du messager de Corinthe est annoncée dans la dernière scène du 4e acte ; mais toute l'*action* semble terminée avec la scène précédente.

(2) Il y en a un autre qui n'intéresse pas la conduite de l'action, — vers le début de la pièce : les imprécations prononcées par Œdipe contre le meurtrier encore inconnu de Laïus ont été rattachées à la

la « magnifique exposition » qu'il blâmait Voltaire de n'avoir pas gardée (1), jusqu'à la situation finale qu'il lui reprochait d'avoir omise, chacune des scènes de la tragédie de Sophocle se retrouve dans la sienne, — parfois avec un mouvement un peu plus rapide du dialogue (2), presque toujours avec un semblable développement. C'était à peu près, appliqué à l'*Œdipe Roi*, le procédé de traduction suivi par La Harpe pour le *Philoctète* (3). Et, comme pour La Harpe, ce n'est point par ce resserrement de certaines tirades ou répliques un peu lentes que sa version s'est trouvée le plus infidèle au modèle grec. Le souci du « style noble », — cette « orgueilleuse délicatesse » dont La Harpe accusait les inconvénients tout en les subissant (4), — l'a fâcheusement écarté, en maints passages, du naturel et du ton vrai de Sophocle. Pour donner plus de dignité au récit du cinquième acte, il substitue au modeste narrateur (5) de la pièce grecque le grand-prêtre de Jupiter (6) qui a paru en scène pour l'exposition, comme dans l'*Œdipe à Colone* il substituait Thésée à « un personnage subal-

scène même où Créon est venu rapporter l'oracle qui commande de le poursuivre : Chénier n'a pas distingué le *chœur* d'avec les Thébains qui dans l'exposition de Sophocle font cortège au grand-prêtre. (Cf. ci-dessus, p. 439, n. 3.)

(1) V. sa note sur l'*Œdipe* de Voltaire au t. III des *Œuvres posth.*

(2) Voir notamment les passages correspondants aux vers 80-95, 651-670, 681-700 (édit. Tournier) de la pièce de Sophocle. Il a beaucoup abrégé aussi les imprécations d'Œdipe au Ier acte, et ses lamentations, au 5e. Il semble, d'autre part, avoir eu pour système de couper de quelques interruptions, d'ailleurs assez banales, les confidences un peu longues d'Œdipe et de Jocaste.

(3) « ... Cette traduction dans laquelle je n'ai retranché du texte qu'une soixantaine de vers qui m'ont paru allonger ce dialogue... » dit La Harpe (préface de son *Philoctète*) ; — c'était déjà le procédé suivi par Chénier dans son *Œdipe mourant*. Cf. ci-dessus, p. 443, n. 2.

(4) V. le passage cité ci-dessus, p. 434, n. 4, et les réflexions qui suivent, dans le *Lycée*, sur la « langue poétique » imposée aux auteurs français.

(5) L'ἐξάγγελος.

(6) Voltaire avait employé le même personnage pour ce récit.

terne » (1) pour raconter la mort d'Œdipe. Et, comme il était obligé de conserver les personnages d'humble condition qui contribuent à l'action même de l'*Œdipe Roi*, il a cédé, çà et là, à la tentation d'ennoblir et d'orner leur langage. Son messager de Corinthe, Polyclès, a des phrases bien prétentieuses pour un simple berger (2) : il dit, par exemple, à Phorbas (3) :

... Du mont Cithéron vous recherchiez les ombres :
Je guidais, comme vous, dans ces profondeurs sombres
Les troupeaux de Polybe à mes soins confiés.

La vérité des sentiments, dans les rôles même d'Œdipe et de Jocaste, souffre parfois de cette recherche des tours pompeux et du style brillant. Dans la scène de la double confidence, une emphase de mauvais goût se substitue, par endroits, à la précision des vers de Sophocle. Jocaste, — racontant à Œdipe, pour lui prouver la vanité des oracles et de leurs prétendus interprètes, l'histoire de son premier enfant, — doit-elle se complaire à une mise en scène mélodramatique de ses anciennes impressions ? « Il semblait, lui fait dire Chénier,

Il semblait qu'en naissant l'innocente victime
D'un funeste avenir pressentît la douleur ;
Et son premier soupir fut le cri du malheur (4). »

Et lorsqu'Œdipe, fiévreusement, l'interroge sur les circonstances de la mort de Laïus, doit-elle s'attarder

(1) C'est son expression, dans son analyse de l'*Œdipe à Colone* de Ducis (1797).

(2) Mon nom est Polyclès, et je suis un berger,

dit-il (acte IV, sc. II).

(3) IV, IV. Cf. aussi certains vers de son dialogue avec Œdipe (IV, III)

(4) Aussi Œdipe se hâte-t-il de l'interrompre pour la ramener au sujet. Le récit de Jocaste est fait très simplement, et sans aucune interruption, dans la pièce de Sophocle.

à cette lente et solennelle description de la majestueuse prestance de son premier époux ?

Il n'était point flétri par les rides de l'âge ;
Et, malgré la vieillesse, on voyait dans ses yeux
Etinceler encor le sang des demi-dieux :
Sur son front héroïque, en sa démarche altière,
La majesté d'un roi se peignait tout entière... (1).

Œdipe lui-même, à un moment où pèse déjà sur lui l'angoisse de la terrible découverte, semble occupé de donner à ses questions, autant que Jocaste à ses réponses, un tour de pompeuse élégance :

Laïus, en quittant ses provinces,
Avait-il cet éclat qui distingue les princes ?
Des soldats devant lui répandaient-ils l'effroi ?

Au cours de la confidence qu'il fait à son tour à Jocaste, sa visite au temple de Delphes, si simplement racontée en six ou sept vers dans la pièce de Sophocle, devient pour Chénier l'occasion de tout un banal étalage de l'effrayant appareil dont s'entoure la réponse de l'oracle :

J'aborde avec respect ce trépied souterrain,
Ces feux toujours veillants sur des autels d'airain ;
Du laurier solennel je couronne ma tête.
« Qui suis-je ? ô Cinthien ! dieu du jour, dieu prophète !
« Des destins, m'écriai-je, apprends-moi le secret. »
Déjà muet, craintif, j'attendais mon arrêt ;
Déjà la Pythonisse, errante, échevelée,
Sous le pouvoir du dieu gémissait accablée ;
Sur le trépied fatal je la vis tressaillir,
Les autels se voiler, les feux sacrés pâlir ;

(1) Jocaste ne donne pas ces détails avec beaucoup moins de pompe dans l'*Œdipe* de Voltaire, mais la scène n'est pas conduite de la même façon, et Jocaste ne doit pas encore sentir au même degré l'angoisse qui étreint Œdipe.

La foudre à longs replis vint sillonner les ombres ;
La terre au loin trembla dans les cavernes sombres ;
Et des flancs du rocher qu'habite un saint effroi,
J'entendis retentir et monter jusqu'à moi
Ces mots affreux : « Œdipe égorgera son père... »

C'est par de tels artifices de style, assez éloignés de « la pureté des formes antiques » (1), que Joseph Chénier, peut-être, s'efforçait d'atteindre cet « accent tragique » en deçà duquel son confrère Lemercier (2) jugea, non sans quelque justesse, qu'il était toujours demeuré dans cette imitation de l'*Œdipe Roi*. Il a pourtant laissé à propos de son *Œdipe mourant* une note admirative (3) sur la langue poétique des Grecs, sur leur style à la fois « noble et simple » qu' « aucune nation n'a égalé », et « qui n'est point le style prosaïque, mais bien le style de la plus belle poésie, peignant toujours par l'expression et par les sons, sans jamais rien affecter » ; et la même note énonçait pour ces reproductions de Sophocle l'intention d' « imiter la manière dont ces Grecs pensaient et exprimaient leurs pensées » : c'est par là, en effet, que Chénier aurait pu le mieux se distinguer des auteurs — ses devanciers ou ses émules — qui avaient déjà essayé de faire goûter au public français, dans leur propre

(1) Cf. la citation ci-dessus, p. 433-434.

(2) Dans son article de 1819 sur M.-J. Chénier, où il reproche à Chénier de n'avoir pas atteint, dans ses vers, la « pompe » du style de Voltaire dans *Œdipe* : « Chénier (dit-il après avoir dit que « la plume de Racine eût seule rivalisé dignement avec la majesté de la Melpomène antique ») s'arrête toujours en deçà du sublime : il n'a ni l'accent lyrique, ni le langage pleinement tragique ; mais sa correction suffit à la noblesse du genre et elle n'est pas sans ornement. Elle prédomine même, par la netteté, par la précision des tours, sur cette régularité froide des vers de La Harpe dans sa traduction libre du *Philoctète*... etc. »

(3) V. la note indiquée ci-dessus, p. 441, n. 1. — La Harpe (*Lycée*, article sur les tragiques grecs) expliquait l'avantage des Grecs sous ce rapport par la souplesse et l'étendue de leur « langue poétique comparée à celle dont disposaient les auteurs français. »

simplicité, les sujets du théâtre grec. Or ce n'était pas assez, pour réaliser par le style même cette ambition, d'avoir su se montrer souvent moins étranger qu'un La Harpe aux qualités qu'elle exigeait. Les chœurs qu'il conserve, et dont il dessèche un peu le lyrisme éclatant d'images, restent en définitive le seul progrès de son *Œdipe Roi*, par rapport au *Philoctète* de La Harpe (1), comme restitution de la tragédie antique (2). Et cette différence, à vrai dire, est loin d'être négligeable. La seule intention de conserver pour le théâtre ces chœurs *chantés* dont La Harpe ne voulait même pas envisager l'hypothèse sur la scène française (3), marquait de la part de Joseph Chénier un progrès réel dans l'intelligence de la tragédie grecque et de la place qu'y avait tenue l'élément lyrique. Si d'ailleurs il eût été capable de traduire à peu près complète dans ses vers l'impression du grand poète qu'il imitait, — de reproduire l'*Œdipe Roi* et surtout l'*Œdipe à Colone* en un style tout pénétré de la couleur antique, — il n'eût pas été le poète un peu vulgaire de *Charles IX*, il eût été un autre André Chénier.

(1) Que Schlegel (*Cours de litt. dram.*, 1809, XIIe leçon) retenait comme « l'imitation d'une tragédie grecque la plus fidèle et la mieux adaptée à la scène moderne, qui eût encore été tentée... » Cf. sur ce *Philoctète* de La Harpe, Villemain, *Litt. au XVIIIe siècle*, 43e leçon.

(2) M. Merlet (*Table de la litt. fr.*, 1800-1815, p. 245) apprécie très favorablement (tout au contraire de M. Patin, *Etudes sur les tragiques grecs*) ces imitations de Sophocle par M.-J. Chénier : « Chénier, dit-il, a traduit avec exactitude deux chefs-d'œuvre de Sophocle, l'*Œdipe Roi* et l'*Œdipe à Colone*. Dégagé du souci de l'invention, tout entier au soin de la facture, il réussit à reproduire l'aisance, la simplicité, le nombre et l'harmonie du modèle antique. Aussi son style se distingue-t-il ici par des mérites qui manquent souvent à ses productions originales... Les chœurs eux-mêmes ont été rendus fidèlement, et avec une heureuse souplesse. Il serait à désirer que l'attention revint à cet essai, dont quelques parties rappellent l'industrieuse imitation d'André Chénier... » (On a pu voir, par ce qui précède, l'inexactitude de la première de ces phrases en ce qui concerne l'*Œdipe à Colone*.)

(3) V. ci-dessus, p. 437, n. 3.

CHAPITRE X.

LE CHEF-D'ŒUVRE DRAMATIQUE DE MARIE-JOSEPH CHÉNIER.

§ 1. Rapprochement entre les tragédies de *Henri VIII* et de *Tibère*. — § 2. Le rôle de Tibère dans la pièce de M.-J. Chénier. — § 3. Pison et son fils Cnéius : l'idée républicaine dans la tragédie de *Tibère*. — § 4. L'antithèse finale de Cnéius et de Tibère — § 5. Le *Tibère* de M.-J. Chénier et le *Britannicus* de Racine.

I

« Poètes tragiques français, lisez, relisez Sophocle et Tacite... », écrivait Chénier dans la solennelle préface de son *Charles IX*, en se proposant pour idéal de « joindre à la gravité, à la profondeur des mœurs de Tacite, l'éloquence harmonieuse, noble et pathétique des vers de Sophocle » (1). — Il y avait de sa part quelque témérité à placer son théâtre sous cette double invocation. Il n'eut dans ses vers ni le naturel ni la poésie d'un Sophocle ; et l'on ne reconnaît guère la marque de Tacite dans les amplifications déclamatoires où se complut l'auteur de *Charles IX*. Pensa-t-il qu'il lui suffisait, pour se dire le « disciple fidèle » de Tacite (2), de consacrer sa tragédie à enseigner la haine des tyrans ?

Pourtant, la plus forte des pièces que ses contemporains connurent de lui (3) fut peut-être cette tragédie

(1) Passages communs au *Discours sur Charles IX* et à la brochure sur *la Liberté du Théâtre en France* (§ 12 et 19).

(2) Comme il disait dans son *Épître au Roi* (oct. ou nov. 1789) :

> ... Dans un art différent le *prenant pour modèle*,
> Disciple faible encor, mais disciple fidèle... etc.

(3) Telle semble être l'opinion d'Arnault (V. sa *Notice* et ses *Mé-*

de *Henri VIII* dont il avait voulu faire essentiellement une peinture de « la tyrannie » (1) ; et il composa son chef-d'œuvre (2) lorsque plus tard il chercha le thème d'une semblable peinture dans un sujet emprunté à Tacite.

L'inexpérience de son art, avec la fougue juvénile de ses sentiments politiques, l'avait conduit à forcer, à étaler maladroitement, dans son *Henri VIII*, l'atrocité du caractère par lequel il voulait rendre odieux le « tyran ». Il avait assez heureusement conçu le rôle de Jeanne Seymour (3), de manière à laisser à la victime, Anna Boulen, quelque espérance, quelque protection contre le caprice du tout-puissant monarque, — faisant trouver à celui-ci, dans son désir même de plaire à Seymour, une raison de se contraindre à quelque comédie de justice et de pitié ; mais, en conservant au despote l'ostentation de sa cruauté à travers ses hypocrites concessions, il supprimait à peu près toute incertitude sur le sort d'Anna Boulen et sur le dénouement de la pièce (4). Plus tard, reconnaissant ce défaut (5), il a voulu adoucir la dureté du rôle afin de ménager davantage la curiosité sur l'issue de certaines

moires) ; — c'est aussi celle qu'énonçait Geoffroy dans un de ses feuilletons (30 frim. XI. Cf. ci-dessus, p. 216).

(1) Il donna ce sous-titre à sa pièce.

(2) Au jugement des critiques les plus autorisés : Villemain, — Nisard, — Merlet, — Petit de Julleville (dans l'*Hist. du Théâtre en France*).

(3) V. ci-dessus, p 296-297.

(4) C'était une des principales critiques que La Harpe, dans sa *Correspondance littéraire* (en 1791), dirigeait contre *Henri VIII*; Geoffroy la répéta, mais avec moins d'insistance, et aussi avec moins de fondement, dans son feuilleton du 25 pluv. an XIII, sur la pièce alors remaniée (« point d'incertitude, écrit-il à propos d'Anna Boulen, point de vicissitude dans son sort..., etc. »).

(5) « *Henri VIII*, réimprimé en l'an IX dans le *Théâtre* de M.-J. Chénier avec des changements considérables (par rapport à l'édition de 1793), le fut encore la même année séparément pour les trois représentations qui en furent données et avec des corrections nouvelles conformes à ces représentations. » (*Décade phil.* du 30 pluv. XIII. Cf. ci-dessus, p. 206.)

situations (1) ; il a même attribué au tyran, pour le début du cinquième acte, des remords qui peuvent faire paraître moins illusoire l'ordre de grâce obtenu de lui en faveur d'Anna Boulen (2), mais qui démentent par une banale défaillance la vérité de sa hautaine et impérieuse nature. Et ces retouches, mal fondues avec le premier dessin du personnage, ont laissé quelque indécision sur l'ensemble de ce rôle de Henri VIII.

Chénier sut composer d'un trait plus sûr, et dans le cadre d'une action bien propre à le mettre en relief, le caractère de son Tibère. L'inspiration puisée dans Tacite fortifia celle qui lui venait de ses plus intimes rancunes contre le victorieux accapareur de la Révolution, contre le maître inutilement flatté dans *Cyrus* (3).

Les yeux sur l'avenir, écrivez devant lui (4),

se disait-il, sans doute, en renonçant d'avance à l'espoir de voir la scène accessible à sa tragédie de *Tibère*.

(1) Ainsi, par un certain trouble marqué chez Henri VIII, avant son entrevue (au 2e acte) avec Anna Boulen ; à la fin du IIIe acte, plusieurs scènes ont été supprimées qui ôtaient toute incertitude sur les dispositions de Henri VIII après le coup de théâtre produit par Norris.

(2) Si vagues qu'ils soient, ces remords, s'exprimant dans un monologue (V, i), ne peuvent pas ne pas paraître sincères : dans le premier texte de la pièce (édition de 1793, *Bibl. nationale*), il y avait à la place de ce monologue une scène où Henri VIII, disant à son ministre Norfolk son ennui d'être encore sollicité, comme il le prévoit, en faveur d'Anna Boulen, ajoutait :

Je feindrai le remords si je le crois utile,

et prenait ses précautions contre cette clémence simulée en ordonnant de « précipiter l'instant du trépas d'Anna Boulen ». — (V. la critique de La Harpe dans sa *Corresp. littér.*)

(3) L'hypothèse, — indiquée ci-dessus, p. 219, n. 5, comme possible (en l'absence d'indications certaines), non comme probable, — où *Tibère* aurait été entrepris avant *Cyrus*, n'empêche nullement d'admettre que *Tibère* ait été écrit en grande partie après le mécompte résulté pour Chénier de la « tragédie de circonstance » qu'il composa dans l'été de 1804.

(4) C'est un vers de son *Discours sur les entraves données à la littérature* (t. II des *Œuvres posth*.).

II

Une succession de tableaux d'un admirable style dépeint, dans les premiers livres des *Annales*, la funèbre traversée d'Agrippine, veuve de Germanicus, revenant de Syrie avec les cendres de son époux (1) ; son débarquement à Brindes et sa marche vers Rome à travers les sympathies partout manifestées de l'Italie en deuil (2) ; les funérailles solennelles ravivant parmi le peuple de la capitale le regret du héros perdu ; puis, bientôt après, Pison à son tour arrivant à Rome ; les accusations portées contre lui par les amis de Germanicus, son procès instruit devant le Sénat, — sa mort, enfin, devançant la sentence que fait adoucir, en faveur de son fils compromis avec lui (3), l'intervention même de Tibère.

Cette mort de Pison, comme celle de Germanicus, reste, dans le récit de l'historien, enveloppée de mystère. Tacite, sans se prononcer, note les rumeurs qui coururent sur l'une et sur l'autre (4). Il montre le fils de Drusus mourant avec la pensée qu'il a été empoisonné par Pison, il reproduit les paroles que Ger-

(1) *Annales*, livre II, ch. LXXV.

(2) Cf. *Annales*, III, ch. I sqq.

(3) Il s'agit, dans Tacite, de *Marcus* Pison, non de son autre fils *Cnéius*, celui que Chénier a mis en scène, et dont Pison dit (dans Tacite, *Ann.* III, 16) : « qualicumque fortunæ meæ non est adjunctus, cum omne hoc tempus in urbe egerit ». — Chénier a rattaché au rôle de son Cnéius quelques-unes des indications de Tacite sur Marcus (*Ann.* II, 76 ; III, 8, 16).

(4) On peut lire, dans les *Annales* même, à propos de la mort de Drusus (IV, 11), des réflexions de Tacite sur l'excessive facilité avec laquelle trouvaient crédit des rumeurs de crime sur la mort des grands personnages [atrociore semper fama ergo dominantium exitus] : «... Mihi tradendi arguendique rumoris causa fuit, ut claro sub

manicus aurait, dans cette conviction, adressées à ses amis (1) ; il signale la joie imprudemment manifestée par Pison et par son épouse Plancine, lorsqu'ils apprirent à Cos la mort de Germanicus ; mais il remarque que les amis de Germanicus, s'ils reprochèrent justement à Pison des intrigues séditieuses en Syrie, ne purent établir que bien faiblement contre lui leur accusation d'empoisonnement (2). Quant à la mort de Pison, il rapporte simplement que celui-ci, après avoir comparu devant le Sénat, fut trouvé un matin égorgé dans sa maison, et il indique les circonstances qui permirent d'attribuer cette mort à un suicide, mais il ajoute :

« Je me souviens d'avoir entendu raconter à des vieillards qu'on vit plusieurs fois dans les mains de Pison des papiers dont il ne divulgua point le secret, mais qui, au dire de ses amis, contenaient des lettres et des instructions de Tibère contre Germanicus : il avait résolu, dit-on, de les lire en plein Sénat et d'accuser l'empereur, si Séjan ne l'eût amusé par de vaines promesses ; enfin, il ne se serait pas tué lui-même, mais quelqu'un aurait été chargé de le tuer... » (3).

« Audire me memini ex senioribus, visum saepius inter manus Pisonis libellum, quem ipse non vulgaverit ; sed amicos ejus dictitasse, litteras Tiberii et mandata in Germanicum continere, ac destinatum promere apud patres, principemque arguere, ni elusus a Sejano per vana promissa foret ; nec illum sponte exstinctum, verum immisso percussore... » (4).

Ces quelques lignes de l'historien suffisent pour

exemplo falsas auditiones depellerem peteremque ab iis, quorum in manus cura nostra venerit, ne divulgata atque incredibilia, avide accepta, veris neque in miraculum corruptis antehabeant ».

(1) *Annales*, II, 69-71.

(2) *Annales*, III, 14.

(3) Nous citons, sauf pour quelques mots, la traduction de Burnouf.

(4) Tacite ajoute : «... Quorum neutrum asseveraverim [« Je ne garantis ni l'un ni l'autre de ces faits... »] ; neque tamen occulere debui narratum ab iis qui ad nostram juventam duraverunt ». (*Ann.*, III, 16.)

répondre à plusieurs des critiques que Jules Janin accumulait un peu au hasard (1) contre la pièce de Chénier. C'était assurément le droit de Chénier d'adopter, pour une tragédie, la plus tragique des versions que lui offrait le récit de Tacite. Et jusqu'au cinquième acte, le rôle prêté à Tibère dans cette action reste à peu près indépendant des complications nouvelles qu'il y a introduites.

Sa pièce est construite dans l'hypothèse où Germanicus serait mort empoisonné par Pison d'après les ordres de Tibère : or, comme la veuve de Germanicus vient accuser Pison, non point, il est vrai, d'avoir tramé par un crime la mort de Germanicus, mais de l'avoir hâtée en fatiguant le héros de ses « complots perfides » (2), Tibère ne croit pas pouvoir, sans donner prise à des soupçons de complicité (3), couvrir de sa protection l'accusé. Du reste, Germanicus mort lui porte encore ombrage : il désire que le silence se fasse le

(1) « *On ne comprend pas* (écrivait-il dans son feuilleton du 18 déc. 1843), maintenant que Germanicus est mort, toutes les inquiétudes de Tibère... » Plus loin il objecte à Chénier la conduite du « vrai Pison, qui se tue sans rien dire... » — La conduite de Tibère apparaît dans Tacite, en plus d'une occasion, semblable à celle que lui prête Chénier dans sa pièce. Le procès de Libon (*Ann.*, II, 28, 31) offre des circonstances toutes semblables à celles du procès de Pison. Ailleurs (*Ann.*, IV, 71), Tacite note la tendance de Tibère à supprimer les agents de ses crimes. Au début de son principat, Tibère renie les ordres donnés par lui pour le meurtre d'Agrippa Postumus (*Ann.* I, 6), comme, dans la pièce de Chénier, il paraît prêt à renier les ordres donnés à Pison contre Germanicus. — Cf. encore *Ann.* I, 53 : Tibère employant le proconsul Asprenas à faire périr Sempronius Gracchus.

(2) Cf. acte I, sc. II.

(3) J. Janin objectait que le Sénat ne devrait pas être « un moyen de terreur » pour Tibère : aussi le Tibère de Chénier ne redoute-t-il pas « ce fantôme avili qu'on appelle Sénat » (ainsi que lui fait dire Chénier, V, 2) ; il redoute, plus généralement, l'opinion et les murmures de Rome (comme il le dit à Séjan, I, 4), et ce souci de l'opinion publique chez Tibère était indiqué, dans cette affaire même, par Tacite (*Ann.*, III, 56).

plus vite possible autour de son nom (1), et que l'on accorde sans délai à sa mémoire la vengeance réclamée pour lui. Il se réserve, pour plus tard, de faire expier à la veuve du héros l'orgueilleux étalage de son deuil, et le crime d'avoir ameuté les foules autour de sa douleur indiscrète (2) : mais, en attendant, il sacrifiera Pison.

En laissant poursuivre et condamner ce coupable, il entend conserver la direction du procès. Devant le Sénat dont il se sent très maître, c'est un délateur à ses gages, un sénateur d'inscription récente, Fulcinius (3), qui sera l'accusateur de Pison. Tibère, qui l'a désigné, ne fait en apparence que l'agréer ; mais il est sûr, par lui, que l'accusation se maintiendra dans la réserve convenable, qu'elle ne servira point de prétexte à un trop éclatant éloge de Germanicus, et qu'elle évitera tout ce qui pourrait faire remonter vers l'empereur même de téméraires suppositions.

Ces précautions étant prises, Tibère peut laisser l'affaire suivre son cours ; il peut, avec l'hypocrisie de son langage officiel, affecter de la recommander à la sévère équité du Sénat (4) : Fulcinius doit être pour les sénateurs un interprète suffisant de ses intentions. — Mais Pison les comprend, lui aussi, et il ne veut pas se prêter complaisamment à son rôle de victime. Il s'irrite de la sérénité avec laquelle Tibère affecte de se désintéresser de son sort : dans un entretien particulier qu'il obtient de lui, il lui rappelle les ordres donnés contre Germanicus, il déclare qu'il en produira devant le Sénat, « si le débat commence », le texte con-

(1) Cf. acte I, sc. IV.
(2) Cf. acte V, sc. IV, — et acte III, sc. I-IV.
(3) Fulcinius, « ce nouveau sénateur » (est-il dit dans la pièce, I, 4) Sur ce personnage, cf. Tacite. *Ann.*, III, 10.
(4) Cf. acte II, sc. II.

servé, faisant ainsi apparaître dans son propre crime la complicité de l'empereur (1).

Cette menace de Pison dérange le plan de Tibère. Pour éviter un scandaleux éclat, il faut que Pison meure avant d'avoir comparu devant le Sénat. Et une machination savante, ourdie pour sa mort, doit permettre à Tibère d'y paraître étranger. De secrets émissaires, qui passeront pour les agents d'Agrippine, ameuteront le peuple contre Pison (2); l'émeute servira de prétexte à Séjan pour conduire au « secours » de celui-ci des prétoriens qui devront l'égorger (3) ; et Séjan reviendra annoncer au Sénat que Pison, effrayé par les clameurs de la foule, se sera donné la mort lui-même, en se déclarant victime de la haine d'Agrippine (4) et en implorant pour son fils innocent la justice de Tibère.

On pourrait penser que c'était le raffinement de ces combinaisons (5) qui paraissait à Jules Janin « de la tyrannie à la façon des tyrans du boulevard », si le critique même ne semblait expliquer son dédain par « les grands cris, les grands gestes » qu'il reproche au rôle de Tibère (6). Pourtant, à part un monologue, d'accent tranquille, presque mélancolique, au cinquième acte, et, çà et là, quelques confidences, de ton plutôt discret, faites à Séjan, — le Tibère de Chénier reste sobre de discours, et chacune de ses paroles a sa raison et

(1) Cf. acte III, sc. III.
(2) Cf. acte III, sc. IV.
(3) et (4) Acte V, sc. I (V. les vers cités ci-dessous, p 472), et Cf. V, VI.
(5) L'émeute est d'ailleurs la seule complication dont Chénier ait surchargé les détails que lui fournissait la version rapportée par Tacite.
(6) A moins que cette appréciation ne fût motivée par le jeu de l'acteur (Ligier) qui remplissait ce rôle (V. ci-dessus, p. 223) : « Le héros (écrit J. Janin en parlant de Tibère) se donne toutes sortes de peines pour se faire paraître plus méchant qu'il ne l'est en effet : de grands cris, de grands gestes, de la tyrannie à la façon des tyrans du boulevard... »

son but. Il est conforme au calcul de son deuil hypocrite de mettre une certaine solennité dans son langage lorsqu'il parle, au Sénat, de Germanicus et des honneurs dus à sa mémoire (1). Ses effets d'éloquence (2) procèdent toujours de la rhétorique artificieuse dont il voile ses véritables pensées. Peu lui importe que l'on ne croie pas à la sincérité des explications qu'il donne ou des sentiments qu'il affecte : il lui suffit que l'on paraisse y croire : la contrainte qu'il impose ainsi aux grands de l'Etat (3) est un des signes de la servitude à laquelle il a su les plier.

Même envers Séjan, son « ministre fidèle » (4), le Tibère de Chénier n'a point, comme trop souvent les tyrans de théâtre envers leurs confidents, la puérile coquetterie de son machiavélisme. Il ne parle point pour faire admirer sa scélératesse. Il semble avoir la pudeur des crimes qu'il commande. Quant à ceux qu'il a autrefois commandés, il lui suffit d'en profiter sans en tirer gloire, sans en reparler. Une explication rétrospective de lui à Séjan, sur le cas de Germanicus, eût été une invraisemblance que Chénier a évitée. A peine une parole de lui (5), relative aux ordres que Pison menace de divulguer, prouve-t-elle qu'il n'a plus rien à cacher à Séjan ; mais la discrétion du ministre s'accorde sur ce sujet avec la réserve du

(1) Cf. acte II, sc. IV.

(2) Par exemple, lorsqu'il invite les sénateurs (II, IV) à penser à Rome, qui « est seule immortelle », et à ne pas s'occuper trop longtemps de Germanicus.

(3) V. son monologue du 5e acte sur les « pères de l'Etat... »

(4) V. les vers cités ci-dessous, p. 472. — Le rôle de Séjan dans le procès de Pison était indiqué par le détail de Tacite : «... ni elusus a Sejano... foret » (V. ci-dessus, p. 466) ; Chénier, d'ailleurs, a conçu son rôle d'une toute autre façon.

(5) Cf. III, IV :

... Il menace, et demain
Veut paraître au Sénat mes ordres à la main.

maître. Quand ils parlent ensemble de Germanicus, ils paraissent ignorer l'un et l'autre que sa mort fut le résultat d'un crime : la vérité ressort du progrès de la pièce plus tragiquement qu'elle n'apparaîtrait par leur aveu.

Tacite constate cependant (1) que Tibère oubliait, avec Séjan seul, ses habitudes de méfiante dissimulation : Chénier a donc pu, d'après l'historien même, supposer, de Tibère à Séjan, d'intimes confidences sur la lassitude et sur l'ennui du pouvoir, sur les inquiétudes inséparables de la tyrannie, sur ses sentiments secrets à l'égard de sa mère Livie (2). Mais Tibère n'est pas diminué devant son ministre par l'abandon de ces épanchements ; il ne cesse pas de le dominer par la supériorité de son génie (3) ; et Séjan garde encore le mérite de deviner les ordres de son maître à travers les sous-entendus et les réticences dont ils s'enveloppent. Le voici, au cinquième acte, en présence de Tibère : après avoir provoqué autour de la demeure de Pison l'émeute d'abord commandée, il revient chercher les dernières instructions de l'empereur (4); il trouverait tout simple, quant à lui, d'abandonner Pison aux fureurs de la foule, mais Tibère

(1) Cf. *Annales*, IV, I.
(2) V. acte I, sc. IV ; Cf. Tacite, *Ann.*, IV, 57.
(3) L'époque du procès de Pison, d'ailleurs, n'est pas encore celle de la toute-puissance de Séjan : J. Janin semble l'oublier dans quelques-unes de ses critiques contre le rôle de Séjan, trop « obséquieux » (juge-t-il) à l'égard de Tibère dans la pièce de Chénier. — Il est vrai que Chénier lui-même empruntait à une époque assez postérieure au procès de Pison certains traits de ses scènes entre Séjan et Tibère.
(4) Tibère lui a dit (III, IV) :

Reviens pour m'annoncer que le trouble commence,
Et sur les derniers coups j'instruirai ta prudence.

Chénier a rattaché au caractère même du personnage l'artifice de composition par lequel se trouvent ainsi dédoublées les instructions données à Séjan.

craindrait de « donner un exemple redoutable » avec une telle solution (1) : qu'ordonne-t-il donc ?

« Que Pison, près de l'heure suprême,
Sans même se défendre ou s'accuser lui-même,
Pour un fils innocent implore mes faveurs
Et de Germanicus désigne les vengeurs.
Qu'attend-il ? Son arrêt ? Oh ! quelle nuit propice,
Si Pison de sa main prévenait son supplice !
Si je ne craignais plus ses insolents discours ! »

— « Je vous entends, César », dit Séjan, — et Tibère reprend :

Porte-lui des secours ;
Que tes prétoriens s'enflamment de ton zèle ;
Prodigue mes trésors ; va, ministre fidèle ;
Rends la paix à César, à Rome, à tout l'Etat,
Et reviens sans délai rassurer le Sénat.

Ayant ainsi « entendu » de Tibère combien il désire la mort de Pison et comment elle devra être expliquée devant le Sénat, Séjan court conduire vers Pison la troupe de prétoriens qui doit le « secourir ».

III

Au moment où Tibère prépare le Sénat à recevoir le faux rapport de Séjan (2), Agrippine se présente pour déclarer qu'elle pardonne à Pison. — Le plan combiné par Tibère à la suite des insolences de Pison comprenait une entrevue avec un fils de celui-ci, Cnéius (3) : c'est une précaution pour mieux écarter les soupçons possibles, par une démonstration de bienveillance

(1) Que le peuple en fureur intimide un coupable :
Qu'il n'exerce jamais le droit de l'immoler. (V, I.)

(2) Acte V, sc. III et IV.

(3) Comme il l'explique à Séjan (III, IV).

envers le jeune homme qui s'est présenté au Sénat pour défendre son père. Et Tibère a profité de cet entretien (1) pour essayer de tromper sa candeur sur les secrètes intentions d'Agrippine à l'égard de Pison : mais Cnéius, rapproché malgré tout d'Agrippine par une commune loyauté d'âme, a osé espérer et a su obtenir d'elle la grâce de son ennemi.

Si Agrippine, dans la pièce de Chénier, peut, sans trop d'invraisemblance, dire à ce Cnéius (2) :

> Lève-toi : de Pison que la faute s'oublie ;
> Avec Germanicus je le réconcilie...,

c'est parce que, pas plus que Cnéius, elle n'a paru encore soupçonner tout le crime de Pison : elle l'accusait seulement de manœuvres séditieuses contre Germanicus (3). — Pourtant, Chénier nous l'a représentée d'abord, à peu près conforme à la peinture de Tacite, — attachée à la poursuite de Pison, ardente du désir de venger sur cet homme les chagrins qui furent mortels à son époux, inspirée dans toute sa conduite par sa fidélité de veuve, comme Cnéius par son affection de fils : devait-il lui faire ensuite, comme incidemment, sacrifier la tâche entreprise aux prières de Cnéius? Sans doute celui-ci évoque, pour la décider à ce sacrifice, le souvenir même de Germanicus, la grandeur d'âme du héros qui se vengerait en pardonnant (4) ; et c'est à cet argument, surtout, qu'Agrippine semble se rendre ; mais c'est là, de sa part, une façon toute nouvelle de

(1) Au IVe acte, sc. II.

(2) Au IVe acte, sc. III.

(3) Après avoir reconnu, à propos de cette pièce de *Tibère*, que « l'histoire appartient au poète, comme l'argile au potier », Villemain, dans sa critique de ce rôle d'Agrippine (*Litt. au XVIIIe siècle*, 59e leçon) ne tient peut-être pas assez compte de cette supposition propre à Chénier.

(4) ... Il vous presse avec moi du fond de son tombeau... etc., dit-il (IV, III).

comprendre ce qu'elle doit à la mémoire de son époux. — Chénier qui, au début de sa carrière, reproduisait dans son *Œdipe à Colone* et qui plus tard (1) admirait encore le pardon « sublime » accordé par l'Œdipe de Ducis à Polynice suppliant, pensa sans doute grandir l'Agrippine de Tacite en adaptant son rôle de vengeance à une semblable conception de générosité théâtrale et de « sensibilité » moderne (2) ; il crut apparemment avoir assez préparé cette déviation du personnage en marquant, dès leur première rencontre (3), un courant de sympathie entre les deux âmes, également généreuses, d'Agrippine et de Cnéius ; et il a voulu, par un effet de cet acte de clémence, associer Pison lui-même à ce concert de nobles sentiments : après la scène où se laisse fléchir la veuve de Germanicus, il nous montre Pison repoussant, parce qu'il s'en juge indigne, le pardon que lui annonce Cnéius.

Cette péripétie, déterminée dans l'âme de Pison par l'impression de la magnanimité d'Agrippine, peut prêter à des objections analogues (4). — Tacite représentait le personnage, dans sa province de Syrie, engagé en de haineux dissentiments avec Germanicus par un orgueil intraitable qui, s'inclinant à peine devant l'empereur, refusait de fléchir devant le fils de César (5) : le Pison de Chénier, qui se fait un mérite de « pleurer » Germanicus (6), et qui, tout en accusant devant le Sénat, pour les besoins de sa défense, la mémoire du héros, déclare l'avoir toujours « admiré » (7), — paraît

(1) En 1797, dans l'*Œdipe* de Ducis remanié. V. ci-dessus, p. 444.

(2) D'une façon générale, l'esprit chrétien opposé à l'esprit antique.

(3) Acte II, sc. IV : Agrippine a insisté pour que Cnéius eût le droit de défendre son père devant le Sénat.

(4) Cf. Villemain (ouvr. cité, — t. IV, p. 329).

(5) Cf. *Ann.*, II, 43 : « Vix Tiberio concedere ; liberos ejus, ut multum infra, despectare... »

(6) C'est moi, Germanicus, qui dois pleurer ta mort... (I, I.)

(7) Ah ! j'ai pu le haïr, mais j'ai pu l'admirer !... (II, II.)

avoir été surtout contre lui, par une basse ambition de courtisan, l'exécuteur des ordres de Tibère. Et, lorsque l'irritation de se voir livré par le maître qu'il a servi, lui fait retrouver en face de celui-ci quelque chose du génie altier marqué par l'historien (1), que demande-t-il à Tibère en le menaçant de révéler ses ordres secrets (2)? N'est-ce pas d'arrêter le débat qui doit s'ouvrir au Sénat ? Pison, pas plus que Cnéius, ne peut savoir que le désistement de son accusatrice ne serait plus admis par Tibère déjà engagé en de nouvelles combinaisons : alors, obtenu par ce moyen ou par l'autre, le résultat doit lui apparaître le même : c'est le salut pour lui, et, ce qui lui importe plus encore, à cause de son fils (3), c'est la honte épargnée à son nom. Mais une émotion du cœur lui fait négliger ces calculs : il se fait scrupule d'accepter le pardon d'Agrippine pour un crime dont elle ne connaît pas tout le mystère ; et, plutôt que d'accueillir la chance inattendue qui lui est offerte, il préfère s'obliger à rougir devant son fils en lui avouant, avec la vérité entière, les motifs de son refus :

> ... Et je pourrais, chargé d'une honte éternelle,
> Rendre de mon forfait sa veuve criminelle !
> D'Agrippine abusée évitant le courroux,
> Je pourrais la couvrir du sang de son époux (4) !

Ne sont ce pas là des sentiments bien délicats de la part d'un homme dont les remords semblent dater surtout du jour où il a pu reconnaître la duperie de s'être

(1) *Ann.*, II, 43 : «... Ingenio violentum (Pisonem) et obsequii ignarum, insita ferocia a patre Pisone... etc. »

(2) Les ordres qu'en secret il osait me prescrire,
dit-il (III, III).

(3) « ...Le seul châtiment que je craigne aujourd'hui »,
dit-il à Tibère (III, III), c'est
« de lui léguer la honte ».

(4) Cf. acte IV, sc. v.

laissé « soumettre au crime » (1)? — C'est justement cette déception, prise comme point de départ de l'évolution du rôle, qui fait peut-être la vérité profondément humaine du personnage, tel que l'a conçu Chénier. Et l'on peut en compléter dans ce sens l'interprétation en supposant, sous les généreuses raisons qu'il exprime seules devant son fils, l'âcre et définitif sentiment de l'impossibilité d'échapper désormais aux trames ourdies par un Tibère (2). — Pour se relever, d'ailleurs, aux yeux de son fils, de la honte de son douloureux aveu, il peut lui annoncer, comme une réparation solennelle de son crime, la révélation publique dont il a précédemment menacé Tibère : le maintien de cette résolution, à laquelle applaudit Cnéius, devait, selon la pensée de Chénier, achever la réhabilitation de Pison.

Ce n'est point un aspect banal du sentiment paternel que présentait le personnage ainsi composé. A ce sénateur d'ancienne race qui « rampa sous un maître cruel » (3), Chénier supposait, comme un reste de noblesse à travers sa propre déchéance, le soin d'avoir élevé son fils dans le culte des souvenirs de la République. Et d'après certaines indications de Tacite, il a pu faire que Germanicus vivant représentât pour le jeune Cnéius une résurrection possible de ces souvenirs. Cnéius disant à Agrippine, pour rejeter sur le vrai coupable les torts reprochés à son père :

> Germanicus aimait la liberté romaine :
> Jugez si de César il méritait la haine... (4),

(1) « Je l'ai soumis au crime », dit de lui Tibère (à Séjan) dans la pièce.

(2) On peut reconnaître quelque chose de ce sentiment dans l'accent mélancolique des discours de Pison, lors de son premier entretien avec Cnéius, au début de la pièce.

(3) Malheur à qui rampa sous un maître cruel !
lui fait dire Chénier (IV, v).

(4) Acte IV, sc. III. Ces deux vers reproduisent à peu près le sens

Cnéius exprime, dans la pièce de Chénier, une opinion qui, selon Tacite, eut cours parmi le peuple romain. — Ayant reçu de son père cette éducation républicaine (1), Cnéius peut concilier, avec le devoir de piété filiale qui lui fait prendre la défense de Pison, le deuil du héros « qui eût rendu à Rome sa liberté » (2) ; et il impute aux artifices de Tibère la division survenue entre deux hommes par qui « un jour plus pur aurait pu luire » pour les vrais Romains (3). C'est par la sincérité d'accent puisée en de tels sentiments qu'il parvient à toucher Agrippine en faveur de son père ; et Pison lui-même, se retrouvant en son fils tel qu'il eût voulu être, tire de son émotion paternelle le ressort de son relèvement.

En rattachant ainsi à l'idée de liberté tout ce qu'il y a de généreux dans l'atmosphère morale de sa pièce, Chénier montrait, d'autre part, la tyrannie systématiquement ennemie de toute vertu, de toute gloire et de tout noble talent en même temps que toute liberté, — supprimant les Germanicus par les mêmes raisons qui lui font proscrire ou réduire au silence les Crémutius

d'une phrase de Tacite (*Ann.*, II, 82) : « Et erumpebant questus :... vera prorsus de Druso seniores locutos, displicere regnantibus civilia filiorum ingenia ; neque ob aliud interceptos, quam quia populum romanum æquo jure complecti, reddita libertate, agitaverint. » — Tacite a dit précédemment (*Ann.*, I, 33) : «... Credebaturque [Drusus], si rerum potitus foret, libertatem redditurus ; unde in Germanicum favor et spes eadem. »

(1) Cf. II, I, les vers de Cnéius disant à son père :

Mon père à ces beaux jours prépara mon enfance...
— C'est vous seul, en effet, vous, qui m'avez appris... etc.
— Avide, j'écoutais quand vos mâles discours... etc.

(2) Cnéius dit de lui (I, I) :

On crut voir un Camille, et l'on s'était flatté
Qu'il devait aux Romains rendre leur liberté...

(3) Cf. I, I, Cnéius dit à son père :

S'ils (Tibère et Séjan) n'eussent divisé Germanicus et vous,
Peut-être un jour plus pur luirait encor pour nous.

Cordus ou les Scaurus. Cette thèse, que Chénier dégageait de l'histoire de Tacite, il en faisait l'application au régime politique contre lequel Tacite fut plus d'une fois invoqué, par Chénier ou par d'autres, comme un nom vengeur (1). Le poète Scaurus, « peignant » pour la scène « les tragiques destins des tyrans » à travers lesquels Tibère se juge lui-même désigné (2), — ne figurait-il pas Chénier dont le *Henri VIII* reparaissait, pour une fois seulement (3), sur la scène du Théâtre-Français, au temps même où sans doute il composait son *Tibère* ?

> ... Tout prince absolu, s'il ne veut s'affaiblir,
> Doit punir les talents qu'il ne peut avilir :

cette maxime attribuée à Tibère (4) n'exprimait-elle pas la rancune du poète qui avait voulu demander au « prince », par la voix d'Elénor-Cyrus, « d'aimer le mérite et de permettre la gloire » (5) ? Et Cnéius résumait sous ses divers aspects l'œuvre funeste de la tyrannie, dans ce vœu suprême que Chénier lui faisait exprimer en faveur de la liberté :

(1) Nous avons cité ci-dessus (p. 219) les vers de l'*Epître à Voltaire* :

> Tacite, en traits de flamme, accuse nos Séjans,
> Et *son nom prononcé* fait pâlir les tyrans...

Un article de Chateaubriand, qui fit supprimer le *Mercure* en 1807, commençait ainsi : « Lorsque dans le silence de l'abjection, on n'entend plus retentir que la chaîne de l'esclave et la voix du délateur ; lorsque tout tremble devant le tyran, et qu'il est aussi dangereux d'encourir sa faveur que de mériter sa disgrâce, l'historien paraît chargé de la vengeance des peuples. C'est en vain que Néron prospère : Tacite est déjà né dans l'empire ; il croît inconnu auprès des cendres de Germanicus... etc. » — Dans son pamphlet de 1814, Chateaubriand compara Napoléon à Tibère.

(2) Chénier fait dire par Tibère (III, II) :

> « Scaurus peint des tyrans les tragiques destins :
> « C'est moi que sur la scène il désigne aux Romains ».

(3) Le 22 pluv. XIII (21 févr. 1805). Cf. ci-dessus, p. 216.

(4) Scène avec Séjan, III, II.

(5) Cf. ci-dessus, p. 399.

Puisque les lois, les mœurs, les nobles sentiments,
Ne peuvent respirer l'air souillé par un maître,
Puisse, puisse à jamais la liberté renaître
Sur les sanglants débris des tyrans abattus,
Pour que le genre humain conserve des vertus !

IV

On peut mesurer maintenant l'importance donnée par Chénier, dans sa tragédie, à ce fils de Pison, dont Tacite ne lui fournissait guère que le nom (1). Devant nous comme devant Agrippine, il a pu faire gagner par Cnéius innocent la cause de son père, sans introduire dans sa pièce un intérêt contraire à celui qui devait s'attacher par Agrippine au souvenir de Germanicus : l'idée républicaine, représentée par Cnéius, préside à cette « réconciliation » entre Pison et Germanicus défunt. — Par le même personnage, d'autre part, Chénier obtenait ce résultat de pouvoir faire aboutir sa pièce à la confusion publique de Tibère, sans affaiblir pour cela l'impression qu'il voulait nous donner de la rouerie politique de son « tyran » (2). Car Tibère, averti des intentions de Pison, devait trouver le moyen d'en détourner l'effet. « Demain », a dit Pison : « La nuit me reste », a pensé Tibère (3), et la mort de Pison est aussitôt combinée de manière à pouvoir être imputée à la haine impatiente d'Agrippine. — Le pardon même que celle-ci vient proclamer au Sénat contrarie Tibère sans le déconcerter : il sait y répondre en insinuant que cette générosité subite semble calculée

(1) Cf. ci-dessus, p. 465, n. 3.
(2) « Tyran profond, mais vil... » lui fait dire Chénier par Cnéius (V, vi).
(3) Ce sont les paroles que Chénier lui fait prononcer (III, iii).

pour masquer la participation d'Agrippine à l'émeute déjà grondante contre la demeure de Pison ; et la mort de celui-ci, annoncée par Séjan dans les termes convenus, laisserait à l'imbroglio la conclusion qu'a désirée Tibère, si Cnéius, par l'aveu reçu de son père sur la mort de Germanicus, n'était en mesure de se substituer à Pison disparu pour dévoiler devant le Sénat le forfait mystérieux. Mais tandis que la voix de Pison accusant Tibère eût paru la vengeance d'un complice sacrifié, Cnéius joint l'autorité de son innocence à celle de son sacrifice volontaire, pour faire entendre la protestation de la conscience publique contre le « tyran » (1). Car Cnéius n'est point menacé, lui ; il pourrait se taire, et vivre ; par déférence même pour la mémoire de son père (2), il pourrait être tenté de laisser dans l'ombre un secret encore ignoré de tous ; il parle, cependant, comme poussé par l'idée que la vérité doit être dite pour l'expiation du crime auquel l'associerait son silence. — Chénier a su trouver pour son héros des paroles dignes de la situation ainsi conçue, il a animé d'un beau souffle la dernière tirade qu'il lui fait prononcer devant Tibère « impassible et calme » (3), devant les sénateurs tremblants et muets (4) ; il a marqué d'un trait de fière ironie le geste de Cnéius échappant par la mort au pouvoir du tyran :

(1) On peut comparer à cette scène de Tibère la scène du IIIe acte de *Henri VIII* où le tyran est démasqué par un gentilhomme (Norris) dont il avait pensé acheter le faux témoignage contre Anne Boulen.

(2) Cf. acte V, sc. IV, le vers d'Agrippine :

> Cnéius, après sa mort, osez-vous l'outrager ?

(3) César est impassible et calme ainsi que moi,

fait dire Chénier par Cnéius (V, VI).

(4) Il fait dire par Cnéius :

> Vous tremblez, sénateurs, attendez en silence
> Que César d'un coup d'œil vous dicte ma sentence...

... J'ai vécu, je meurs libre ; et voilà mes adieux.
Il est temps de placer Tibère au rang des dieux.

Maintenant, si les choses n'étaient pas arrangées ainsi, — si Cnéius n'était point là pour crier devant le Sénat la vérité que Tibère avait voulu cacher, si la pièce avait dû s'arrêter, quelques vers plus tôt, sur les hypocrites paroles de Tibère regrettant que Pison n'ait pas eu confiance en « l'équité du Sénat » (1), — le dénouement, moins théâtral sans doute, eût-il été réellement moins tragique ? A cette question, une « leçon » de Villemain sur l'œuvre de Chénier (2) nous semble donner une fort juste réponse : « ... L'effet « original et terrible, ce n'est pas que Tibère soit « convaincu en face ; c'est plutôt que Tibère triomphe, « que la conscience de tous les témoins sache son « crime, mais que la servitude publique ait l'air de ne « pas le voir, de ne pas le croire : peut être faut-il « alors qu'une violence trop forte ne soit pas faite à la « bassesse publique, que le crime ne soit pas telle- « ment montré qu'elle ne puisse détourner la tête, ne « pas le reconnaître, mais que ce crime se perde dans « une sorte d'obscurité mystérieuse... »

Le dénouement imaginé par Chénier n'était même pas nécessaire pour donner à l'idée morale, dans la pièce, une sorte de satisfaction. C'était assez, pour le César tout-puissant, d'avoir dû trembler un moment devant la révolte de son complice, d'avoir vu son crime se dresser devant lui quand il se croyait déjà sûr d'en étouffer le secret : les révélations de Cnéius

(1) Pison longtemps encore aurait servi l'Etat
S'il avait mieux connu l'équité du Sénat.

Cf. *Annales*, II, 31, l'attitude de Tibère dans le procès de Libon : « Juravitque Tiberius petiturum se vitam quamvis nocenti, nisi voluntariam mortem properavisset. »

(2) V. le *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, 59e leçon.

31

en présence d'un Sénat servile doivent moins troubler la tranquillité du « tyran » que la première et brusque menace de ces mêmes révélations :

[*Pison*] César, faut-il aussi punir tous les coupables ?
[*Tibère*] Sur des preuves, sans doute. Ainsi le veut la loi.
[*Pison*] César sera puni.
[*Tibère*] Qui l'accuserait ?
[*Pison*] Moi.
Ses ordres à la main. Je les ai.
[*Tibère*] Téméraire !
Vous les avez gardés ?
[*Pison*] Je connaissais Tibère.
. . . .
. . . .
Consultez-vous. Demain, si le débat commence,
Si ce Fulcinius dont vous avez fait choix,
Si quelque accusateur ose élever la voix,
Moi-même du forfait j'établirai la preuve ;
Du héros qui n'est plus j'irai chercher la veuve ;
Pison, par vous coupable et par vous accablé,
Paraîtra devant elle au Sénat rassemblé :
Devant elle, au Sénat, Tibère entendra lire
Les ordres qu'en secret il osait me prescrire,
Et, dussent les Romains n'en être pas surpris,
Ils sauront que Tibère a fait périr son fils (1).

La scène où le poète interprétait ainsi certaines indications de Tacite sur les intentions de Pison dépassait déjà peut-être la mesure de l'expiation que la « vérité sévère de la tragédie historique » (2) lui permettait de faire subir à son Tibère.

(1) Germanicus, fils de Drusus, avait été adopté par Tibère (son oncle) sur l'ordre d'Auguste, après la mort de Drusus.
(2) Expressions de Chénier (Cf. ci-dessus p. 288, n. 7).

V

Les « graves objections » que Villemain formulait sur certaines parties de cette tragédie (1) ne l'empêchaient pas d'en admirer vivement « les beautés fortes et savantes » (2) ; et M. Nisard, — dans la réaction de son « âge mûr » contre l'erreur d'un temps où « *Tibère* ne lui paraissait qu'un peu au-dessous de *Britannicus* » (3), — n'a-t-il pas forcé l'expression juste de sa seconde opinion en déclarant qu' « entre *Britannicus* et *Tibère* il n'y a de commun qu'un sujet romain » (3) ?

Le fait de deux sujets également empruntés à Tacite et à l'histoire des Césars serait en lui-même assez indifférent ; mais le rapprochement se précise par un semblable effort des deux poètes pour se pénétrer des fortes impressions de leur modèle, pour reproduire dans la trame d'une rapide action dramatique les traits les plus frappants de l'historien, pour faire tenir, ainsi, dans le cadre étroit des unités, toute une large perspective historique. Les deux pièces, d'ailleurs, se font remarquer l'une et l'autre par une exécution conforme à la sévérité des sujets : l'intrigue d'amour liée par Racine à la manifestation des mauvais instincts de Néron, et très étrangère à ces « fadeurs érotiques » que Chénier voulut exclure de son théâtre (4), n'empêchait pas *Britannicus* d'être dans la tragédie classique le plus parfait modèle du « genre historique » (5) auquel s'appliqua Joseph Chénier.

(1) Qu'il appelle (t. IV, p. 326) « la belle tragédie de *Tibère*. »

(2) Nous citons entre guillemets les expressions mêmes de Villemain, p. 331 (et 312).

(3) Nous citons entre guillemets les phrases de M. Nisard (*Histoire de la litt. française*, liv. IV, ch. v).

(4) Cf. ci-dessus, p. 305.

(5) Lemercier (art. de 1819 sur M.-J. Chénier) rapproche *Tibère* et

La peinture d'un tyran consommé s'accordait plus malaisément que celle d'un « monstre naissant » avec les conditions habituelles d'une œuvre de théâtre ; et l'invention de Chénier s'est exercée sur la donnée de Tacite dans un sens assez peu conforme à la pureté de l'art racinien. La recherche de l'effet théâtral dans un sujet dont il craignit peut-être la froideur, la préoccupation, aussi, de l'idée morale ou de l'idée républicaine qu'il voulut y associer, lui ont fait concevoir en vue de combinaisons un peu risquées le rôle de la veuve de Germanicus. Même en écartant, autant qu'on le peut, le souvenir de Tacite, on a quelque peine à admettre, pour certains moments de ce rôle, le tour que lui a donné Chénier. Si la clémence un peu brusque d'Agrippine était dans sa pièce un moyen nécessaire en vue d'autres situations qui ne manquent pas de beauté, n'était-ce pas pousser jusqu'au paradoxe les conséquences de cette supposition, que d'attribuer à la même Agrippine une protestation indignée contre les premières paroles de Cnéius démentant devant le Sénat les hypocrites allégations de Tibère sur l'innocence de Pison (1) ? Le personnage même de Pison, création originale et vraie dans l'ensemble, aurait exigé, pour produire en pleine clarté tout son

Britannicus comme des « pièces historiques du même genre ». Chénier lui-même, dans l'*Ep. dédic.* de *Charles IX*, citait Britannicus (en l'opposant à *Bérénice*) comme un exemple de la tragédie qui convenait à la scène renouvelée.

(1) Cf. V. v. Tibère vient de dire :

> D'un crime, je le sais, Pison fut incapable.

Cnéius dit alors :

> Vous vous trompez, César, mon père était coupable.

et Agrippine s'écrie :

> Cnéius, après sa mort, osez-vous l'outrager ?

Les paroles de Cnéius, pourtant, n'ont encore rien précisé au delà de ces menées séditieuses qu'Agrippine, au second acte, devant le Sénat, reprochait à Pison.

pathétique, plus de justesse et de mesure dans le développement de ses aspects successifs.

Le rôle de Tibère n'a pas été atteint par ces altérations de la matière historique. Peut-être l'intention philosophique a-t-elle conduit Chénier à exagérer l'expression de certains sentiments du tyran romain. Les réflexions attribuées à Tibère, d'après Tacite (1), sur la servilité du Sénat, ne devraient peut-être pas, même dans un monologue, tourner à l'accent d'un mélancolique regret avec l'évocation des grands noms de l'ancienne Rome (2). Les confidences de Tibère à Séjan sur ses terreurs secrètes (3) se comprendraient mieux si Chénier eût pu montrer dans sa pièce quelque chose de ces « artifices variés » (4) par lesquels Séjan, selon Tacite, avait su gagner l'entière confiance de cette âme impénétrable. Chénier n'a pas surmonté entièrement la difficulté qu'il y avait à peindre, selon les lois du théâtre classique, certains aspects de ce caractère complexe et fuyant : ce n'était déjà pas un mérite facile que d'avoir su lui trouver en conformité avec ces lois un mode d'expression dramatique, par l'effort sans cesse compromis et sans cesse renouvelé de Tibère pour comprimer toute révélation du crime commandé jadis contre Germanicus

Au reste, les scènes à travers lesquelles nous est présenté ce personnage n'offrent pas un enchaînement par-

(1) Cf. *Annales*, III, 65 : « Memoriæ proditur Tiberium, quoties curia egrederetur, Græcis verbis in hunc modum eloqui solitum : O homines ad servitutem paratos ! »

(2) V. le monologue de Tibère, au Ve acte (sc. II) :

> O lâches descendants de Dèce et de Camille !
> Enfants de Quinctius ! Postérité d'Émile !
> Esclaves accablés du nom de leurs aïeux !...

(3) Cf. acte I, sc. IV ; III, II ; cf. ci-dessus, p. 471.

(4) Cf. *Annales*, IV, 1 : « ... mox Tiberium *variis artibus* devinxit adeo, ut obscurum adversum alios sibi uni incautum intectumque efficeret. »

tout aussi serré que celles où Racine fait paraître son Néron. — Une scène intéressante du troisième acte met aux prises l'imprudente fierté d'Agrippine avec la défiance ombrageuse de Tibère ; elle prolonge dans l'avenir, contre Agrippine, l'action présente dirigée par Tibère contre Pison (1) : elle n'a pourtant qu'un lien assez vague avec le progrès régulier de cette action. Chénier pensait-il imiter l'art avec lequel Racine avait su lier, dans le développement d'un sujet à deux faces, la question de la disgrâce d'Agrippine au péril de Britannicus ? Mais la grande scène entre Néron et Agrippine au quatrième acte de *Britannicus* forme une des péripéties de l'action même qui aboutit au premier crime de Néron : Agrippine a pris sous sa protection, par politique, le « fils de Claudius » écarté du trône par ses soins ; et Racine a pu ainsi, selon une indication de Tacite même (2), lui attribuer à la fin de la pièce le pressentiment que Néron, ayant fait périr Britannicus, portera un jour « ses coups jusqu'à sa mère ».

Chénier a voulu rattacher à sa pièce, par un calcul raffiné (3) de son Tibère, certaines prédictions du Tibère de Tacite sur le compte de Caligula. Mais, après une scène où la veuve de Germanicus, en de pathétiques discours, appelait l'intérêt sur la situation de ses fils, était-il adroit d'employer la perspicacité de Tibère à nous annoncer le tyran que doit être, après lui, le plus jeune de ces enfants (4) ? Tibère vient

(1) V. ce que Chénier fait dire par Tibère à Séjan dans la scène qui suit, III, II.

(2) Cf. *Annales*, XIII, 16 : « ... Sibi supremum auxilium ereptum et parricidii exemplum intelligebat. »

(3) Semblable à celui que Tacite prête à Auguste (*Annales*, I, 10) : « ... comparatione deterrima sibi gloriam quæsivisse .. »

(4) Lorsque le Tibère de Tacite (*Annales*, VI, 46) prévoit et prédit ce que sera Caligula, celui-ci, seul survivant des trois fils de Germanicus, et arrivé à l'âge d'homme, doit lui apparaître comme son successeur probable : il n'en peut être ainsi dans la pièce de Chénier.

même de déclarer à Agrippine qu'aucun d'eux ne doit aspirer à l'empire (1) : est-ce donc un instinct prophétique qui, démentant presque aussitôt cette formelle déclaration, lui fait entrevoir le règne prochain de Caligula, sous lequel « les Romains regretteront Tibère » (2) ?

L'art plus délicat de Racine évite ce genre de fautes. L'auteur de *Britannicus* savait être, aussi, plus scrupuleux observateur de la vérité des mœurs romaines. Il n'eût pas introduit une femme dans la curie pour lui faire haranguer les sénateurs, cette femme eût-elle été la veuve de Germanicus (3) : son Agrippine, à lui, — femme, sœur et mère d'empereurs, — se contente, conformément à certains détails donnés par Tacite (4), d'assister, « invisible et présente », aux délibérations du Sénat, derrière un voile qui la cache en l'isolant de l'assemblée.

Le style de *Tibère*, enfin, pouvait avoir bien des qualités (5) sans égaler le coloris expressif et les industrieuses hardiesses de Racine dans l'imitation de Tacite. Il est celui de la meilleure époque d'un poète dont le talent, mûri dans les heures de colère et

(1) Dites-leur de briller aux champs de la victoire...
D'aspirer aux grandeurs, *mais jamais à l'empire*... (III, I.)

Chénier suivait d'ailleurs Tacite en attribuant ce sentiment à Tibère : Cf. *Annales*, IV, 17 : « ... Tiberius, haud unquam domui Germanici mitis, tum vero æquari adolescentes senectæ suæ impatienter indoluit ».

(2) Cf. III, II (Chénier fait expliquer par Tibère à Séjan les raisons pour lesquelles il lui plairait d'avoir pour successeur le monstre qu'il prévoit en Caligula).

(3) Dans Tacite, la veuve de Germanicus ne paraît pas elle-même devant le Sénat : ce sont les amis de Germanicus qui se chargent de l'accusation. Cf. *Annales*, III, 10, sqq. — A propos d'un procès intenté à une favorite de Livie (Urgulania) (cf. *Ann.*, II, 34), Tacite semble indiquer qu'une femme pouvait paraître au Sénat lorsqu'elle était citée comme *témoin* dans une affaire portée devant le Sénat.

(4) *Annales*, XIII, 5.

(5) Cf. à ce sujet Villemain, ouvr. cité, t. IV, p. 332.

d'amertume, se dégageait de l'emphase banale d'un premier et trop hâtif épanouissement. Il offre, appliquées au genre dramatique, les qualités qui distinguent le vers ou la période poétique de Chénier dans l'*Essai sur la satire* et dans l'*Elégie de la Promenade*, dans le *Discours sur l'Erreur* et dans l'*Epître à Voltaire*. Il est d'un dessin ferme et vigoureux ; il vaut par la force du sens et par la netteté de l'expression. Il est souvent nerveux et serré dans le dialogue (1) ; il est plein de véhémence et de chaleur dans le large mouvement de certaines tirades (2). Il a des traits d'une énergique concision dans le rôle de Tibère ou dans celui de Pison (3). Il n'est déclamatoire que rarement ; peut-être dépasse-t-il parfois le ton juste, par certains accents prêtés à la douleur d'Agrippine devant Tibère (4). Les défauts du mauvais style poétique du dix-huitième siècle n'y apparaissent guère avec quelque fréquence que dans les deux récits de Séjan, au premier et au cinquième acte.

La lumière trois fois avait dissipé l'ombre
Lorsqu'aux premiers rayons d'un jour livide et sombre
Le vaisseau, traversant les flots silencieux,
De ses voiles en deuil vint affliger nos yeux... :

ce début du rapport de Séjan sur l'arrivée d'Agrippine à Brindes donne en quelque sorte le ton de sa solen-

(1) V., par ex., la scène du IIIe acte entre Tibère et Pison.

(2) V., par ex., celle de Cnéius dans la première scène de la pièce :

Mon père à ces beaux jours prépara mon enfance...

et diverses autres, soit dans ce rôle, soit dans ceux d'Agrippine ou de Pison.

(3) Tel ce vers de Tibère disant de Germanicus (acte I, sc. IV) :

Qu'il obtienne un cercueil, la vengeance et l'oubli ;

ou encore la fin, souvent citée, de la scène IV du IIIe acte, entre Tibère et Séjan.

(4) Notamment dans la fin de la tirade (acte III, sc. I) où Agrippine rappelle les paroles de Germanicus espérant pour ses enfants la protection de Tibère.

nelle narration (1) ; et voici venir alors tout l'appareil des expressions emphatiques et vagues, des périphrases pompeuses et banales, les « cent mille bras » et les « cent mille cris » s'élevant autour d'Agrippine, les « ministres du ciel » et les « organes des lois » groupés autour d'elle, le mystère de « l'airain sépulcral » et des « pleurs que verse l'airain » sur les autels. — Même dans le reste de la pièce et dans les mouvements les plus passionnés, Chénier n'est pas toujours heureux dans ses essais de style imagé. Les « lauriers », les « palmes » et les « cyprès » lui fournissent les figures qu'il manie avec le plus de sûreté (2) ; mais il lui est arrivé d'encadrer dans les discours de son Cnéius, pour peindre la tyrannie de Tibère, une image comme celle-ci :

... Et tremblant devant lui, le pâle genre humain
Le maudit à ses pieds, *l'encensoir à la main* (3).

Il n'est pas besoin d'opposer à la pureté continue du style de *Britannicus* beaucoup d'imperfections de ce genre (4), pour achever de démontrer à quelle distance

(1) Celle du Ier acte. — Le récit du Ve acte, fait par Séjan, d'après les instructions de Tibère, est mieux dans le ton qui convenait à Séjan. On peut y relever une comparaison assez prétentieuse (« Pareille aux flots mourants à la fin d'un orage ») dans le genre de celles que Voltaire jugeait plus convenables à la poésie épique qu'à la poésie dramatique.

(2) Aussi les emploie-t-il volontiers : cf. I, I.

Et Mécène étouffait sous les *palmes* des arts,
Les *cyprès* teints de sang qui couvraient nos remparts.

III, I : Et par elle un empire attendu quarante ans
De ses *lauriers* tardifs couvrit mes cheveux blancs.

III, II : Ombragés en naissant des *lauriers* paternels...

(3) Acte IV, sc. III (avec Agrippine). A la fin du songe que raconte Clytemnestre au IIe acte de son *Electre*, Chénier montre aussi le peuple de Mycène

L'encensoir à la main, remerciant les dieux.

(4) On peut y joindre des exemples de tours obscurs ou forcés qui n'ont rien des heureuses hardiesses de la langue de Racine. Chénier fait dire par Tibère à Séjan (I, IV) : « *Sur* Agrippine enfin *tente les ora-*

d'un chef-d'œuvre de Racine reste le chef-d'œuvre de Joseph Chénier.

teurs », et par Séjan à Tibère (III, II) : « Natta, Balbus, Afer, se vouant avec joie... », (sous entendu sans doute : « à ce que vous pouvez attendre d'eux »).

CONCLUSION

I

Deux ordres de causes, que nous avons distingués par la division même des deux parties de cette étude, avaient concouru au succès de plusieurs des tragédies que Joseph Chénier fit jouer de 1789 à 1794 : le rapport de leurs sujets, d'abord, avec les passions politiques dont s'inspirait leur auteur, — et, aussi, ce qu'elles eurent de conforme, comme œuvres de théâtre, au goût d'un public vaguement désireux de nouveauté.

Avec ses velléités de « hasarder sur la scène des choses nouvelles » (1) tout en gardant la forme consacrée du genre tragique, Joseph Chénier ne faisait que suivre une tendance commune aux mieux doués des successeurs de Voltaire : il eut en propre la manière dont il sut lier à l'actualité des sujets la recherche d'effets dramatiques nouveaux (2). L'accord de ces deux aspects ne fut pas seulement réalisé dans ses tragédies par le moyen facile de quelques vers d'allusion, mais aussi par la « physionomie distinctive » qu' « au point de vue même de l'art » il prétendit donner à chacune d'elles (3). La « bénédiction des armes » (4) dans le sujet de *la Saint-Barthélemy*, la « tribune aux harangues » dans l'action républicaine de *Caïus Gracchus*, les chœurs pa-

(1), (2) et (3) Cf ci-dessus, p. 250 et 285.
(4) C'est ainsi que *l'Année littéraire* et *les Révolutions de Paris* désignent « la grande scène » du IVe acte de *Charles IX* (V. ci-dessus, p. 282).

triotiques associés au civisme fratricide de *Timoléon*, furent — pour la scène — des « nouveautés » (1) en rapport avec les passions, les formules, le décor officiel de la France révolutionnaire ; et nous avons noté que Mme de Staël reconnaissait dans le *Fénelon* de Chénier, pour des raisons qu'elle aurait pu relever aussi dans son *Calas* (2), l'exemple des « dignités nouvelles » qui devaient résulter pour la tragédie du changement des « institutions sociales » (3). Par la série des pièces où s'exerça ainsi son zèle à combattre la « superstition » et le « despotisme » (4), l'auteur de *Charles IX* représenta, avec plus de suite, de netteté, de variété qu'aucun autre de ses confrères, la tragédie momentanément adaptée à l'esprit de la Révolution : le titre de « député à la Convention nationale » (5) consacra en quelque sorte la prétention qu'il pouvait fonder à cet égard sur ses ouvrages même.

Le point culminant de la Révolution fut aussi un point d'arrêt dans la carrière dramatique de Chénier ; et le poète vit bientôt se retourner contre lui les circonstances dont il avait précédemment profité. L'« esprit de parti », agissant en sens contraire (6), discrédita l'auteur qui avait réussi en le flattant. Le rôle politique que Chénier avait dû à ses succès de théâtre tint la malveillance en éveil contre lui, à travers la réaction qui faisait aboutir à l'Empire la France de la Révolution : cette raison fut pour beaucoup dans la mésaven-

(1) V. ci-dessus, p. 284, — 90 et 342. — 378 et 438.

(2) Ou même dans quelques scènes de *Henri VIII* (V. ci-dessus, p. 316).

(3) *De la littérature*, II, 1 et 5. (V. ci-dessus, p. 315.)

(4) Cf. la formule du décret rendu par la Convention sur un rapport de David le 27 brumaire an II, concernant le monument à élever en mémoire du « triomphe de la nation française sur la superstition et le despotisme ».

(5) Dont il faisait suivre son nom dans les éditions de ses pièces en 1793.

(6) Cf. Chénier cité ci-dessus, p. 243-244.

ture de son *Cyrus* ; elle désigna ses pièces antérieures aux attaques des journalistes en vogue, avant l'interdiction dont elles furent bientôt frappées par le pouvoir (1) ; et plus tard, en 1843, elle détermina encore les plus violentes des critiques qui furent dirigées contre sa tragédie de *Tibère*.

La littérature, cependant, entra dans une voie de franche rénovation, dédaignant les vaines hardiesses par lesquelles Chénier et d'autres avaient prétendu manifester leur droit et leur faculté d'« inventer » (2). Elle secoua, dans le genre dramatique, le joug des règles ; elle affecta le mépris des formes anciennes auxquelles Chénier entendait rester attaché. — Chénier vit se produire, sous l'Empire, les premiers symptômes de cette révolution littéraire : il tourna en dérision la « poétique extraordinaire » exposée, suivie, par l'auteur du *Génie du Christianisme* (3) ; il avait pu partager, à leur origine et sous leur forme la plus générale, quelques-unes des idées de Mme de Staël sur la littérature qui convenait à la France nouvelle (4), mais il resta fort loin de l'état d'esprit que développa chez l'auteur de *l'Allemagne* le séjour des pays germaniques. Vers 1809, tandis que Lemercier, pour son audace à « renverser toutes les barrières », recueillait les éloges du romantique allemand Schlegel (5), Chénier voulait, dans un poème alors entrepris sur *les principes des arts* (6), défendre ces lois distinctives des genres, ces règles que Mme de Staël félicita les Allemands de ne pas accepter (7).

(1) Cf. ci-dessus, p. 220.
(2) Cf. Chénier cité ci-dessus, p. 260.
(3) V. son *Tableau de litt.*, chap. du *Roman* : « M. de Chateaubriand suit la poétique extraordinaire qu'il a développée dans son *Génie du christianisme*... »
(4) V. ci-dessus, p. 315.
(5) V. ci-dessus, p. 422, n. 2. — Lemercier lui-même fut plus tard hostile aux romantiques quand il se vit dépassé par eux.
(6) et (7) Cf. ci-dessus, p. 428, n. 1, — et 424, n. 4.

— En mettant ainsi au service des doctrines classiques un talent auquel Daunou pouvait sans doute reconnaître, pour la satire littéraire comme pour le poème didactique, quelques-unes des meilleures qualités de Boileau (1), c'était l'effort principal de sa carrière à peu près close que Chénier s'attachait à défendre. C'est dans le genre dramatique, en effet, que se retranchait surtout son intransigeance : c'est là que le système classique se présentait avec le code le plus précis de bienséances et de règles (2) ; c'est là qu'apparaissait le plus marquée l'antithèse entre les maîtres de l'art classique et les modèles nouveaux qu'on leur opposait. Mais, les théories poétiques qu'il voyait poindre irritaient Chénier plus qu'elles ne l'inquiétaient : dans la certitude toujours intacte de sa foi classique, il se croyait encore, quand il mourut, à peu près sûr de l'avenir pour son œuvre (3) ; il ne prévoyait pas que le romantisme allait détourner de lui, presque au lendemain de sa mort, la postérité sur laquelle il comptait.

II

Le romantisme a passé, laissant subsister, au-dessus des querelles d'école et des modes changeantes, les chefs-d'œuvre du théâtre classique : c'est d'après

(1) Daunou avait publié en 1787 un *Discours sur Boileau,* qui fut réimprimé en 1809 et 1825 (avec des changements) dans son édition des œuvres de Boileau. (Cf. ci-dessus, p. 226.)

(2) Cf. ci dessus, p. 300, n. 5. — Mme de Staël écrivait dans l'*Allemagne* (II, 14) : « C'est une chose digne d'être observée que le goût des nations, en général, diffère bien plus dans l'art dramatique que dans toute autre branche de la littérature... »

(3) Cf. la notice de Daunou (suite du passage cité ci-dessus, p. 429, n. 2) : «... il espérait que les Français, au moins,seraient longtemps préservés de ces travers par le sentiment de la gloire éminente de leur littérature nationale, et par l'instruction saine et pure que leurs grands écrivains ont répandue ».

la forme dramatique déterminée par ces chefs-d'œuvre que doit être jugé le talent d'un auteur qui avait prétendu en continuer la tradition.

« Les vrais poètes, — écrivait Chénier en 1802 dans l'Epître dédicatoire de son *Fénelon* à Daunou, — les vrais poètes suivent (1) les sentiers difficiles qui mènent au but, non des sentiers faciles qui en écartent. » Il avait eu lui-même, de son art, un idéal élevé, mais il fut trop enclin à se croire en règle avec sa conscience littéraire quand il avait établi en de pompeuses formules la hautaine sévérité de ses principes. Il se donna cette distinction de renoncer pour la plupart de ses pièces à l'intérêt que la tragédie avait coutume de chercher dans la psychologie de l'amour; mais, avec sa prétention d'intéresser le public par des sujets austères et par des idées graves, il se laissa séduire par les facilités qu'offrait à ses ambitions de « poète national » (2) le genre de succès rencontré avec *Charles IX* : il se fit illusion sur la valeur de ses ouvrages par le civisme de ses intentions autant que par sa complaisante vanité.

La « philosophie » de Joseph Chénier fut trop pauvre et trop sommaire pour soutenir ses tragédies comme « théâtre d'idées » ; et la conviction — souvent touchante (3) — de l'auteur dans le développement de ses thèses familières, ne pouvait suppléer que pour un public avide de les applaudir à l'insuffisance poétique de leur mise en œuvre. La « simplicité de l'ac-

(1) Chénier dit : « suivront » dans l'*Epître dédicatoire*.

(2) Expression que s'applique Chénier dans le *Discours* sur *Charles IX*.

(3) Ainsi lorsqu'il introduit au IIIe acte de son *Calas* une sorte de « merveilleux » philosophique par l'orage qui doit symboliser la réprobation du ciel contre l'arrêt de condamnation et dont les grondements accompagnent les implacables réponses du juge Clérac aux supplications de Mme Calas.

tion », dont il se fit une loi pour ses pièces, était très propre, sans doute, à en laisser ressortir la leçon utile ; mais cet enseignement d'idées politiques ou morales sous la forme dramatique ne pouvait offrir d'intérêt durable que par la représentation expressive des personnages choisis pour y contribuer. Or, Chénier ne sut guère donner de vie propre à ceux qu'il produisit sur la scène. Plusieurs de ses pièces eurent des parties vraiment pathétiques ou théâtrales ; presque aucune n'offre, pour faire valoir un personnage de ligne nette et précise, une composition d'ensemble fortement tracée. — Certains de ses héros, républicains d'une cité grecque ou de l'ancienne Rome, à travers les incohérences d'une action où s'obscurcit le sens même de leurs rôles, semblent viser à des effets de grandeur cornélienne que l'art de Chénier est inhabile à préparer et son style impuissant à soutenir; et la « tyrannie » même ne s'oppose à ces champions de « l'égalité et de la liberté » que par des figures sans caractère comme celles d'un Opimius ou d'un Timophane (1). — Chénier fut relativement plus heureux dans les sujets modernes, qui le livraient plus librement à ses propres inspirations : il sut peindre de quelques traits frappants, dans *Charles IX*, la perversion d'un jeune roi sans énergie, disputé par un reste de vertueuses répugnances aux influences qui le poussent vers le crime, — dans *Henri VIII*, l'orgueilleuse dureté d'un monarque poursuivant par une comédie juridique la satisfaction de ses caprices souverains ; mais les retouches mêmes qu'il a apportées à ces deux rôles de « tyran » pour en atténuer les premières exagérations, ont laissé quelque incertitude sur leur dessin définitif (2). Une autre de ses pièces,

(1) V. ci-dessus, p. 368 et 370.
(2) Pour *Henri VIII*, cf. ci-dessus, p. 464. — Quant à *Charles IX*, les

la plus dédaignée de celles qu'il donna durant la période révolutionnaire, mettait en scène avec quelque originalité un personnage de juge « honnête homme » et « fanatique » (1) ; mais ce rôle de Clérac, contrastant avec le magistrat « philosophe » qui prend la défense de Calas, résume à peu près en une seule situation tout le progrès de cette pièce en cinq actes (2). Et, avec le sujet de *Fénelon*, ce fut sans doute, de la part de Chénier, une « expérience » assez « hardie » (3) d'avoir voulu représenter, comme personnage dramatique, un pur modèle d'humanité et de vertu (4), extérieur en quelque sorte à l'action qu'il dénoue, faisant le bien sans rencontrer d'obstacle, sans risque pour lui-même, sans lutte et sans effort ; mais cette simple manifestation d'une belle âme, couronnant une intrigue romanesque et vulgaire, ne peut guère nous intéresser que par la curiosité de l'effet de séduction qu'elle exerça sur les contemporains (5).

Quant aux personnages qui sont à travers ces pièces les victimes du « fanatisme » ou de la « tyrannie », trop fiers (6) ou trop faibles pour essayer de réagir

remaniements de la première partie du IVe acte, surtout (Cf ci-dessus, p. 281, n. 2), en faisant ressortir davantage les velléités vertueuses du jeune roi, ont rendu son rôle plus dramatique qu'il ne l'était dans la première version ; mais ils ont laissé subsister la trace du parti-pris avec lequel Chénier avait abordé son sujet : il avait voulu, pour rendre plus forte la leçon de haine contre la tyrannie, montrer en Charles IX un exemple « des plus vils tyrans » (expression de l'acte V, sc. IV), et il a maintenu, dans la version définitive, les scènes où s'étalait le plus odieusement sa perfidie (à l'égard de Coligny, actes II et IV).

(1) V. ci-dessus, p. 325-327.

(2) V. ci-dessus, p. 322, n. 1. Palissot, dans l'édition de ses *Mém. littéraires* en 1809, indique que Chénier « venait de perfectionner cette pièce en la réduisant en trois actes ».

(3) Cf. Daunou cité ci-dessus, p. 322, n. 1.

(4) Cf. Chénier cité ci-dessus, p. 99.

(5) Cf. ci-dessus, p. 103, 189-190, 210.

(6) C'est le cas de Coligny, qui veut jusqu'au bout avoir confiance en son roi (V. *Charles IX*, actes I, II et IV) ; Henri de Navarre aura pour mission de maudire le roi perfide (Cf. ci-dessus, p. 282, n. 2).

contre leur destinée, ils complètent leur fonction d'*arguments* par l'expression directe de la thèse qui détermine leurs rôles : la triste Anna Boulen, la misérable Héloïse, la solennelle épouse de Calas, sont ainsi chargées de dégager elles-mêmes, en imprécations sentencieuses contre les rois, contre les cloîtres, contre les « prêtres cruels » et les « magistrats odieux », la philosophie de leurs tragiques aventures (1). — Comme d'ailleurs Chénier, soucieux de la moralité de son enseignement par le théâtre, ne voulait pas que l'on pût interpréter dans le sens de « l'athéisme » le spectacle de l'innocence malheureuse (2), son Anna Boulen sait interrompre sa plainte pour proclamer sa soumission à la Providence avec sa croyance à une vie future (3) ; et si l'épouse de Calas se laisse égarer par sa douleur en des pensées de révolte, une proposition de suicide dont elle scandalise son mari provoque de la part de celui-ci la réfutation de ses arguments impies (4). Chénier s'est en général montré plus apte à tourner des scènes en tirades de ce genre qu'à les construire selon la pré-

(1) V. dans *Henri VIII* la tirade d'Anne de Boulen au IVe acte (sc. II) : « J'aurais dû le prévoir, les rois sont sans pitié... etc. », complétant le sens de la maxime énoncée par elle au IIIe acte : « Malheur à qui peut tout, il peut vouloir un crime » ; — dans *Calas*, les « imprécations » de Mme Calas au Ve acte, sc. VI :

> Et vous, prêtres cruels, magistrats odieux,
> D'une épouse en fureur entendez les adieux... etc. ;

dans *Fénelon*, la tirade d'Héloïse devant l'abbesse (IV, III) : « Dieu créa les mortels pour s'aimer, pour s'unir... etc. » (Cf. les vers cités ci-dessus, p. 208, n. 6.)

(2) Cf. les vers qu'il fait prononcer par son Fénelon, comme une sorte de *moralité*, à la fin de la pièce :

> Vos malheurs publiés vaincront le fanatisme ;
> La fin de vos revers confondra l'athéisme ;
> L'infortune en secret se nourrissant de pleurs
> Saura qu'il est un Dieu témoin de ses douleurs,
> Qu'il faut se résigner devant la Providence,
> Et qu'il n'est jamais temps de perdre l'espérance.

(3) et (4) Cf. *Henri VIII*, acte IV, sc. II ; et au IVe acte de *Calas* (sc. IV) l'espèce de controverse de théodicée instituée entre les deux époux.

cision vivante des traits de caractère ou de passion.

Il est arrivé cependant à Joseph Chénier de rassembler dans la forte conception d'un de ses derniers ouvrages les qualités demeurées éparses et incomplètes en quelques-unes de ses précédentes tragédies. Il sut trouver la forme de l'action dramatique qui convenait pour encadrer la figure de son Tibère ; à ce maître du monde romain, fondant sur le mépris des hommes l'art de les gouverner, il sut composer un rôle exempt à la fois de vaines outrances et de banales moralités (1) ; il ménageait à ce caractère de « tyran » une heureuse progression d'effets par la logique même des situations à travers lesquelles il lui faisait maintenir son masque de froide assurance avec de spécieuses formules de bien public et d'équité (2). Et à côté de ce César dont Tacite lui fournissait les traits, il a dessiné selon son inspiration personnelle la physionomie non moins expressive de son Pison. A la conception de ce personnage de patricien qui devient la victime de la tyrannie pour en avoir été l'instrument, et que le ressentiment initial de cette duperie rend accessible à de nobles émotions finalement épurées de toute réflexion égoïste (3), — il n'a manqué que certaines délicatesses d'exécution pour s'établir à côté des rôles, assez peu nombreux, par lesquels les grands poètes classiques ont surmonté la difficulté d'encadrer dans les limites étroites de leur tragédie la représentation complexe d'une évolution d'âme (4). Tel qu'il est, et avec les indécisions de détail que l'on peut y relever (5), le personnage ainsi créé par Chénier

(1) Comme celle du « remords », vers laquelle il fait dévier le rôle de Henri VIII. (Cf. ci-dessus, p. 464, n. 2.)

(2) Cf. ci-dessus, p. 468, n. 4 ; 470, n. 2 ; 481, n. 1.

(3) Cf. ci-dessus, p. 475-477.

(4) Sur ce genre de rôles, Cf. E. Faguet, *Drame ancien et drame moderne* (Paris, A. Colin, 1898), chap. v, § 15.

(5) Cf. ci-dessus, p. 474, n. 6 et 7.

anime d'un pathétique sobre et profond le développement de cette tragédie de *Tibère* (1). Par delà le sens qu'elle peut offrir comme peinture historique, faussée, si l'on veut, en certaines de ses parties, — par delà le sens d'allusion que le poète voulut y joindre contre l'Empire de 1804, elle contient encore un fond de vérité très compréhensive et très humaine. Les formes même de mensonge et d'hypocrisie selon lesquelles elle représente la tyrannie ombrageuse de Tibère (2) correspondent sans doute aux conditions particulières dans lesquelles s'était transmis, à Rome, le pouvoir d'Auguste au fils de Livie; mais elles expriment aussi, d'une manière générale, les procédés possibles de tout gouvernement auquel son origine ou son principe imposent, à travers les applications variables de la « raison d'Etat », quelque souci de « l'opinion publique ». Une telle mise en œuvre de la *matière* politique était, même dans un cadre romain, nouvelle pour la tragédie française; Racine n'avait pas eu à interpréter dans ce sens le sujet de *Britannicus*, très différent par ses conditions historiques ou dramatiques. Aucun des auteurs par lesquels s'achève l'histoire du genre tragique ne produisit d'ouvrage d'une qualité aussi originale; Ducis n'en offrirait pas l'équivalent sans les pièces qu'il tira de Shakspeare. Et, puisque la rencontre de cette inspiration ne fut pas un hasard dans la carrière de Chénier, puisqu'elle résuma, avec son rêve obstiné de « liberté » (3) survivant aux déceptions et aux défaillances même de sa vie publique, l'effort du poète dans la voie de la

(1) Le rôle d'Agrippine peut être considéré comme ayant été subordonné par Chénier à la mise en valeur de sa conception du rôle de Pison (V. ci-dessus, p. 474 et 484), — et cette subordination du personnage d'Agrippine au développement propre du sujet politique répondrait ainsi à ce que nous retenons comme l'originalité distinctive de la tragédie de *Tibère*.

(3) Cf. les vers de Tibère écrits ci-dessus, p. 479.

tragédie politique qu'il s'était de bonne heure proposée (1), — l'auteur de *Charles IX* et de *Caïus Gracchus* aboutissant à la conception de *Tibère* nous semble avoir mérité de n'être pas tout à fait confondu, pour son œuvre de théâtre, parmi les négligeables successeurs de Voltaire.

(1) Cf. ci-dessus, p. 307, n. 5.

VU ET LU,

En Sorbonne, le 18 décembre 1897,

Par le Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris,

A. HIMLY.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

Page 6, note 2. — V. cette lettre de Ducis au t. IV de ses *Œuvres*, 4-8°, 1826.

Page 14, note 3. — Daunou, dans sa *notice*, indiquait pour la naissance de M.-J. Chénier la date du 28 août 1764 : Gabriel de Chénier, dans sa brochure de 1844 (*La vérité sur la famille de Chénier*, p. 14), a indiqué au lieu de cette date celle du 11 février, qu'a adoptée M. Becq de Fouquières dans la notice de ses éditions de 1862 et 1872 des *Poésies de A. Chénier*.

P. 15, n. 4. — La *notice* de M. Becq de Fouquières sur A. Chénier (*Poésies*, 1872) doit être citée comme précédant celle de M. Moland pour ces indications sur le salon de Mme de Chénier.

P. 17, n. 1. — Sur ce Lepeintre, v. l'article à son nom dans la *France littéraire* de Quérard.

P. 34, n. 4. — (Au lieu de *1784*, lire : *1783*). Cf. la Notice sur Le Fèvre et sa *préface* au répertoire du Théâtre-Français de Petitot.

P. 38, n. 2. — On retrouve ce nom de du Croisy emprunté par Chénier pour son *Dithyrambe sur l'Assemblée nationale* (« publié par du Croisy »), Paris, 1789 (Cf. Lingay, et Quérard).

P. 54, ligne 1re. — L'édition originale (chez Didot, 1790) est annoncée par *les Révolutions de Paris* du 20 février (n° 32, *Annonces littéraires*, en dernière page, datée par erreur du 20 janvier).

P. 56, n. 5. — Nous citons ces vers de *Marie de Brabant* d'après Jauffret, *le Théâtre révolutionnaire*, 1869.

P. 67, n. 9. — C'est surtout la place exacte de cette entrevue (quant à sa date) qui nous a paru donner lieu à quelque doute : le récit des *Mémoires* de Fleury, quant au fait de la visite de Mirabeau, quant au sens de l'entretien et même pour certaines réponses des comédiens, s'accorde bien avec la lettre de Mirabeau à Talma que nous indiquons plus bas, p. 68, n. 3, et p. 72, n. 1 (on lit, dans cette lettre, telle que la donnent Etienne et Martainville : «.... ils m'avaient si précieusement *dit* à moi-même qu'ils ne voulaient céder qu'au vœu prononcé de la part du public ...»). D'autre part les lettres de Mirabeau, du 17 et du 19 juillet (celles que nous indiquons p. 67, n. 8, et p. 68, n. 2) répètent la demande « de jouer *Charles IX* pour les fédérés provençaux » sans faire aucune allusion à la visite où cette demande avait dû être faite quelques jours auparavant.

P. 96, n. 2. — Le 27 février est la date que porte sa note, insérée au *Journal de Paris* du 28.

P. 96, n. 3. — Sur cet article daté du « 20 avril », V. plus bas, p. 176, n. 4.

P. 97, n. 1 et 2. — Cette « marche de Châteauvieux » (« l'innocence est de retour... etc. ») fut adaptée à l'une des scènes du *Camp de Grand Pré* (V. plus bas, p. 140, n. 6). Cf. la sc. 5 de ce *divertissement lyrique*, au t. II des *Œuvres complètes*.

P. 97, n. 3. — C'est le 19 juin 1790 (V. au *Moniteur*) que l'Assemblée Constituante avait rendu le décret abolissant la noblesse. Le 19 juin 1792 eut lieu, place Vendôme, par les soins du Directoire de Paris, un « brûlement de titres nobiliaires et de travaux généalogiques », en exécution d'un décret du 12 mai 1792 (V. *le Moniteur* du 19 juin. — *les Révolutions de Paris*, n° 154 ; — cf. le *procès-verbal de l'Assemblée nationale*, 1792, t. VIII, p. 237, séance du 12 mai).

P. 100, n. 3. — à la fin de 1789 (V. la préf. de Pougens).

P. 108, n. 1. — La notice de M. Moland (p. XXXIII) indique pour cette lettre la date du 14 déc. ; la date du 24 est indiquée par M. Becq de Fouquières (*Œuvres en prose* d'A. Chénier, 1872, notice, p. XXVI).

P. 109, n. 3. — M. Becq de Fouquières (*Œuvres en prose d'A. Chénier*, 1872, *notice*, p. CV) cite ce passage de Rœderer extrait d'une lettre de celui-ci à Adrien Lezay (publiée dans le *Journal d'économie politique* le 10 nivôse an V, et reproduite au t. IV de ses *Œuvres*).

P. 119, n. 6. — Le compte rendu du *Moniteur* montre le même Albitte intervenant à la Convention dans la discussion qui eut lieu le 3 oct. après la lecture du rapport d'Amar : « Les patriotes immolés à Marseille (s'écrie Albitte), la trahison de Toulon, le sang qui coule à Lyon, la dévastation de la Vendée, accusent les conspirateurs : ils parleront au tribunal, qui les entendra. »

P. 122, n. 7. — *L'hymne à la Liberté* n'avait pas été spécialement destiné à cette fête de la Raison (du 20 brumaire) : il avait été composé en vue d'une fête de la Liberté décrétée par la Commune de Paris pour ce 2e décadi de brumaire ; mais une délibération de la Commune le 17 brumaire, en rapport avec les circonstances qui déterminaient ce jour même l'abdication de l'évêque de Paris et d'une partie de son clergé (Cf. plus haut, p. 119, n. 2) à la barre de la Convention, — fixa pour la célébration de cette fête, au lieu du *ci-devant* Palais-Royal d'abord désigné, l'église métropolitaine devenue le temple de la Raison : elle en fit ainsi une fête de la Raison « où l'on devait offrir à la Liberté les restes des préjugés du fanatisme » (V. au *Moniteur* la séance du Conseil général de la Commune, du 18 brumaire), et Chénier adapta son hymne à cette circonstance par deux strophes qui firent allusion à la cérémonie de Notre-Dame : M. Guillaume, à qui nous empruntons ces explications (*Procès-verbaux du Comité d'Instr. publ.*, t. II, p. 803), indique, dans son *introduction*, p. LXXXIX, que « c'est à cette circonstance que cet *hymne à la Liberté* dut d'être proscrit quelques mois plus tard » (Cf. dans notre volume p. 167, n. 5). — Il indique, pour ces deux strophes ainsi « ajoutées au dernier moment », les deux premières sur les *six* qui composent l'hymne, tel qu'on le trouve au procès-verbal de la Convention nationale après la séance du 20 brumaire : l'hymne ne comprend que *cinq* strophes au t. III des *Œuvres* de M.-J. Chénier. — *L'hymne à la Raison* parut au *Moniteur* du 11 frimaire ; la musique de cet hymne était de Méhul (celle de *l'hymne à la Liberté* était de Gossec. — Cf. M. Guillaume, ibid.).

P. 126, n. 7. — Chénier ne figura plus sur la liste des membres du comité renouvelé le 15e jour du 1er mois de l'an II (V. plus bas, p. 129, n. 2) : il faut donc lire, p. 127, ligne 7 : « *au nom du Comité d'Instruction publique* » ; au lieu de : « au nom du comité dont il était membre. »

P. 129, n. 2 : « Il continuait cependant, selon l'usage admis en pareil cas... etc. ») V. à ce sujet les *Procès-verbaux du Comité d'Instruct. publ.*, publiés par M. Guillaume, t. II, p. 129 et 599, notes.

P. 130, n. 1. — Chénier dit dans le même *discours* en répondant à ses calomniateurs : « L'injustice agrandit une *âme noble et fière...* »

P. 130, n. 3. — J. Janin répète ce reproche en 1842. Cf. plus bas p. 230.

P. 148, n. 2 et 4, et 150, n. 1. — V. le texte de ces arrêtés du 27 ventôse, du 8 et du 9 germinal, au t. XII du *Recueil des actes du Comité de Salut public* : n'ayant pas eu cette partie de la publication de M Aulard, parue en 1899, pour nous guider dans notre travail (achevé en 1897), nous avions supposé que l'arrêté du 9 germinal devait renvoyer à une loi du 28 ventôse (V. notre note 6 à la p. 149) au lieu de « loi du 26 ventôse » que porte au *Moniteur* le texte de cet arrêté (nous n'avions trouvé à la date du 26 aucun décret sur cet objet) : le texte de cet arrêté (« de la main de Robespierre »), tel que le donne M. Aulard, renvoie exactement à une loi du 23 ventôse ; c'est aussi cette loi du 23 ventôse que M. Aulard indique à la place d'un « décret du 24 ventôse » auquel renvoie l'arrêté du 27 ventôse pour la nomination provisoire de Cellier et Legrand.

P. 159, n. 2. — C'est d'après la *Décade phil.* du 10 therm. que nous indiquons ainsi le sens des « changements » apportés à *Epicharis*.

P. 166, n. 1. — M. Gabriel de Chénier a reproduit dans la notice de son édition des *Œuvres poét.* d'A. Chénier (en 3-12°, 1874) ce qu'il avait écrit dans sa brochure de 1844, sur la nécessité où se trouva M.-J. Chénier de « quitter sa demeure et de changer souvent d'asile », tandis qu'« on parlait de son arrestation comme probable et comme prochaine » ; M. Becq de Fouquières n'a pas conservé dans sa *notice* de 1872 (*Poésies d'A. Chénier*) ces détails qu'il avait adoptés et même exagérés (« changeant d'asile chaque soir... », écrivait-il) dans sa *notice* de 1862 ; il y redit simplement que, durant la période de détention d'André, M.-J. Chénier « était sans pouvoir à la Convention, détesté de Robespierre, et fut même bientôt menacé... »

P. 182, ligne 9. — Pour cette « version de la famille » sur la fourberie de Barère, cf. Gabriel de Chénier qui la produisit dans sa brochure de 1844, et la maintint énergiquement en 1874, contre M. Becq de Fouquières qui, après l'avoir reproduite avec des réserves dans sa notice de 1862, l'écarta, comme « échappant à tout contrôle », en 1872 (*notice* sur A. Chénier) et en 1875 (*Documents nouveaux sur A. Chénier*, p. 62-64).

P. 186, n. 1. — Chénier avait dû rentrer au Comité d'instruction publique au renouvellement du 9 fructidor an II (date indiquée dans l'*introduction* du t. III des *Procès-verbaux du Comité*, publiés par M. Guillaume).

P. 201. n. 4 — La notice de Daunou cite, comme un témoignage des « résolutions plus violentes » dont Chénier fut menacé dans le temps qui suivit, ce billet de Mme de Staël (en 1802) à un ami de Chénier : « Je suis venue chez vous, ce matin, pour vous demander si vous ne saviez rien de Chénier, dont je suis fort inquiète, et pour causer avec vous sur les services qu'on peut lui rendre. Je voulais lui faire offrir de l'argent, un asile et un passe-port, selon qu'il pourrait en avoir besoin .. ». — Sur les menaces auxquelles Daunou et Chénier se crurent en butte l'un et l'autre après leur exclusion du Tribunat, cf. Sainte-Beuve, art. sur Daunou (*Revue des Deux-Mondes*, août 1844).

P. 211, n. 3, à rectifier ainsi : « sauf en l'an II, entre le 15e jour du 1er mois et le 2 fructidor » (cf. plus haut, p. 129, n. 2, et p. 186, n. 1).

P. 221, n. 1. — La même note se retrouve à l'*introduction* du *Tableau de littérature*, 2e édition, 1817.

P. 222, ligne 2. — La date du 13 déc. (1806) est indiquée pour ce discours au t. IV des *Œuvres complètes* ; la 2e édition de ce discours, en 1806, indique la date du 15 décembre.

P. 235, n. 2. — Ce « silence absolu » semble d'ailleurs avoir été exigé très rigoureusement par l'Empereur, si l'on en juge par ce début

d'une lettre de celui-ci (datée de Pultusk, 31 déc. 1806) à Fouché, ministre de la police générale (*Lettres inédites de Napoléon Ier*, éditées par Léon Lecestre, 1897) : « Si M. Chénier se permet le moindre propos, faites-lui connaître que je donnerai l'ordre qu'il soit envoyé aux îles Sainte-Marguerite. Le temps de la plaisanterie est passé. Qu'il reste tranquille, c'est le seul droit qu'il ait... » (Suit une recommandation de ne pas laisser approcher de Paris « cette coquine de Mme de Staël... etc. »)

P. 360, n. 4 et 5 — Le départ d'André Chénier pour Londres est fixé par une de ses poésies (Ed. Moland, 1884, t. II. p. 233) aux premiers jours de décembre (avant le 6). — Nous discutons simplement comme une hypothèse à la rigueur possible — sans qu'elle soit fondée sur aucun indice, — celle de quelques apparitions d'André Chénier à Paris entre 1787 et le début de 1789. (Une lettre d'André à son père indique un voyage fait par lui à Paris en nov. 1789, lors des premières représentations de *Charles IX*). — M Becq de Fouquières, dans sa *notice* de 1872 (*Poesies d'A. Chénier*, p. xxx), place « vers la fin de 1787 » (entre l'arrivée récente d'Alfieri à Paris et le départ d'André pour Londres) l'origine de la liaison d'André avec Alfieri ; il indique d'ailleurs (ibid., p. xxii), à propos du salon de Mme de Chénier, qu' Alfieri « dut y être présenté quand il vint à Paris en 1787. »

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

I

Nous n'entendons point donner ici une « bibliographie » de M.-J. Chénier, dont nous emprunterions le fond à la *France littéraire* de Quérard : nous voulons simplement présenter un tableau chronologique des éditions de ses tragédies et de son théâtre auxquelles nous renvoyons en divers endroits de ce volume.

1° Editions parues du vivant de Chénier :

Azémire, Paris, 1787 (avec une « lettre dédicatoire » à M. de Pange).

Charles IX, Paris, chez Didot jeune, 1790. Le volume (*Bibl. nationale*) contient : une *Epître dédicatoire* « à la Nation », un *Discours préliminaire*, une *Epître au Roi*, la tragédie de *Charles IX*, des *notes* sur la pièce, le discours prononcé devant les représentants de la Commune le 23 août 1789, une réimpression de la brochure sur *la Liberté du théâtre en France*, une série de lettres relatives à cette brochure ou à la tragédie de *Charles IX*, l'*Epître aux Mânes de Voltaire* (avec des *notes*).

Fénelon ou *les Religieuses de Cambrai*, Paris, chez Moutard, 1793.

Caïus Gracchus, Paris, chez Moutard, 1793. Cf. ci-dessus, p. 111, n. 1.

Henri VIII, Paris, chez Moutard, 1793. Cf. ci-dessus, p. 111, n. 1.

Calas ou *l'Ecole des Juges*, Paris, chez Moutard, 1793. Cf. ci-dessus, p. 309, n. 2.

Timoléon, Paris, chez Maradan, an III (avec une *Ode sur la situation de la République durant l'oligarchie de Robespierre et de ses complices*. (Cf. ci-dessus, p. 134, n. 4.)

Théâtre de M.-J. Chénier, 2 in-18 (comprenant *Charles IX*, *Henri VIII*, *Calas*, *Caïus Gracchus*, *Fénelon*) (1), Paris, an V. — Réédité en l'an IX.

Charles IX, avec *Henri VIII*, an VII (d'après Quérard).

Henri VIII, an IX (1801). Cf. la *Décade phil.* du 30 pluviôse XIII).

Fénelon, an V, 1797, avec *Discours préliminaire* (d'après Quérard), — et an XI, avec une *Epître dédicatoire* à Daunou (Cf. ci-dessus, p. 209).

(1) Lingay (*catalogue* à la suite de l'*Eloge de M.-J. Chénier*, 1814) et Quérard (*France litt.* indiquent ainsi la liste des pièces contenues dans ce recueil. Cf. ci-dessus, p. 184, n. 1.) Nous n'avons pu le voir à la *Bibl. nationale* : Lingay indique que de son temps déjà cette édition (qu'il cite sans en indiquer la date) était « devenue très rare. »

En l'an V, parut également un recueil, — réédité aussi en l'an IX (d'après *Lingay* et *Quérard*), — des *Poésies lyriques* de M.-J. Chénier (Paris, chez Didot aîné, divisé en 3 *livres* : 1° *Odes* (au nombre de neuf), 2° *Hymnes* (au nombre de dix), 3° *Chants imités d'Ossian*.

2° Editions parues après la mort de Chénier :

Théâtre de M.-J. Chénier, — 3 in-8°, Paris, chez Baudoin frères, 1818. Le tome I comprend — avec une *Notice* sur M.-J. Chénier (sans signature : c'est la *notice* de Daunou, réimprimée dans l'édition des *Œuvres complètes*) (1) — les tragédies d'*Azémire*, *Charles IX*, *Henri VIII*, *Calas*, *Caïus Gracchus*. — Le tome II : *le Camp de Grand-Pré* (Cf. ci-dessus, p. 140, n. 6), *Fénelon*, *Timoléon*, *Cyrus*, *Philippe II*, *Brutus et Cassius*. — Le tome III : *Tibère*, *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone*, *Electre* (inachevée), des fragments de deux comédies (Cf. ci-dessus, p. 228), et *Nathan le Sage*. — (La même année, 1818, parut, en 1 in-8°, chez Maradan, le recueil des poésies posthumes indiquées ci-dessus, p. 227.)

L'édition des *Œuvres complètes* (2) (8 in-8°, Paris, 1824-26) est ainsi divisée :

5 vol. comprenant les œuvres imprimées du vivant de l'auteur : les tomes I-II, les pièces de théâtre depuis *Azémire* jusqu'à *Timoléon*, le t. I contient, avec une *notice* d'Arnault sur M.-J. Chénier, une *analyse raisonnée* de son *théâtre* par N. Lemercier, réunion de trois articles parus en 1819 dans *la Revue encyclopédique* à propos de la publication du *Théâtre posthume* en 1818) ; — le t. III, poésies diverses et poésies lyriques ; — t. IV, prose : mélanges littéraires ; — t. V : prose, mélanges (politique).

3 vol. d'*Œuvres posthumes*, précédées de la *notice* de Daunou : le t. I, contenant *Cyrus*, *Tibère*, *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone*, *Electre*, *Nathan le Sage* ; le t. II : poésies diverses (celles qui avaient paru en 1818 et quelques autres inédites), avec les fragments des deux comédies, les *Portraits de famille* et *Ninon* ; le t. III : prose, *Tableau de littérature*, et mélanges littéraires.

II

Outre les notices ou articles indiqués ci-dessus (de Daunou, d'Arnault, de Lemercier), il faut retenir, comme études spécialement consacrées à M.-J. Chénier : *l'Eloge de M.-J. Chénier*, par L*** (Lingay), in-8°, Paris, 1814 (avec une dédicace à Palissot), suivi d'un *Catalogue des ouvrages de Chénier* ; — et surtout l'étude de Labitte, parue dans *la Revue des Deux-Mondes* du 15 janv. 1844, réimprimée dans les *Etudes littéraires* de Labitte (1846).

Sans énumérer ici les nombreux ouvrages où nous avons pu recueillir d'intéressantes appréciations sur M.-J. Chénier et sur son théâtre (histoires générales de la littérature française, — études particulières sur la littérature de la Révolution et de l'Empire, — *Histoire générale de l'Europe*, publiée chez A. Colin, t. VIII, chap. écrit par M. Faguet),

(1) C'était, remaniée et augmentée, la notice qui avait paru (anonyme) en tête du *catalogue de la bibliothèque de M.-J. Chénier*, 1811, in-8° (Cf. Quérard, *France litt.*, art. M.-J. Chénier ; — Lingay la cite sans nommer l'auteur, dans son *catalogue* de 1814.

(2) L'omission de quelques pièces dans cette édition s'explique assez par sa date : celle par exemple d'un *Chant du 10 août* (datant de l'an III, cf. dans notre vol., p. 133, n. 2), et celle de *Pie VI et Louis XVIII*, « conférence théologique et politique.... » (parue en l'an VI). Cf. Lingay, *catalogue* ; — Quérard, *France litt.* ; — Brunet, *Manuel des libraires* indiquant que cette pièce fut réimprimée dans le *Recueil des satiriques des XVIIIe et XIXe siècles*, 1re série, Paris, 1840.)

nous nous bornerons à rappeler, — avec le chap. XI du *Théâtre en France*, de M. Petit de Julleville (Paris, 1889) — les ouvrages que nous avons eu spécialement à consulter sur le théâtre de la Révolution :

Etienne et Martainville : *Histoire du Théâtre-Français depuis la Révolution jusqu'à la réunion générale*. 1789-99. Paris, 4-12°, an X.

Jauffret : *le Théâtre révolutionnaire*. 1789-99 ; 1-12°, Paris, 1869.

Henri Welschinger : *le Théâtre révolutionnaire*, 1789-99 ; 1-12°, P. 1881. (Cf un article de M. Brunetière sur *le Théâtre de la Révolution*, écrit en 1881 à propos de cet ouvrage, et figurant dans la 2e série de ses *Etudes critiques sur la littérature française*.)

Henry Lumière : *le Théâtre français pendant la Révolution*, 1789-99. — Paris, 1894.

ERRATA

Page 14, ligne 24. — *Au lieu de* : Il dut passer.... *lire* : Il passa peut-être...
— 38, ligne 3. — *lire* : derniers efforts du despotisme ? *Charles IX*... etc.
— 51, ligne 6. — (Citation de Geoffroy) : *Au lieu de* : Si elle eût été écrite... etc., *lire* : « Un sujet de cette nature, s'il eût été traité par un homme d'une imagination ardente et doué de la verve tragique, était capable d'allumer dans tous les cœurs l'indignation et la vengeance ; il pouvait arriver... etc.
— 67, note 9, ligne 3. — *lire*... d'après la suite des *Mémoires*
— 105, ligne 20, — *lire*... en fondant « les bases ... etc.
— 111, ligne 10, — *lire*... pièces données « de par et pour...
— 131, ligne 7,— *lire* :... « la République fédérative » (2) : mais...
— 137, note 1, ligne 2, — *lire* :... vers la fin de 1793, lorsqu'il eut cessé..
— 139, ligne 11, — *lire* :... au cri de « vive la République ».
— 171, ligne 3, — *lire* : son *Hymne à la Victoire* (2) et son...
— 182, note 2, dernière ligne. — *lire* : V. ci-dessus, p. 130, n. 1.
— 184, note 2, — *lire* : V. ci-dessous, p. 209.
— 200, ligne 15, — *lire* : ... et, dans sa « Commission...
— 209, ligne 11, — *lire* : ... reprocher « jusqu'à l'époque...
— — ligne 17, — *lire* :... et religieux » : « Il n'est pas...

TABLE DES MATIÈRES

Pages.
Introduction. 5

PREMIÈRE PARTIE.

Histoire des tragédies de M.-J. Chénier.

CHAPITRE I.

Les premières pièces de M.-J. Chénier a la Comédie-Française, 1785-1787.

L'échec du *Page supposé* (1785); les représentations d'*Azémire* (1786-87). Ce qu'était cette tragédie d'*Azémire*. — Eloges et encouragements de *Geoffroy*. — Orgueil et suffisance de M.-J. Chénier . . . 13

CHAPITRE II.

La tragédie de *Charles IX* au Théatre de la Nation (1789-90).

La tragédie de *Charles IX* avant sa représentation. — Les premières représentations de *Charles IX*. — L'auteur de *Charles IX* en guerre avec les comédiens. — La tragédie de *Charles IX* aux fêtes de la Fédération (juillet 1790). — Les dernières représentations de *Charles IX* au Théâtre de la Nation (septembre 1790). 31

CHAPITRE III.

Les tragédies de M.-J. Chénier, de *Henri VIII* a *Fénelon*.

Les tragédies de *Henri VIII* et de *Calas* (1791). — Les représentations de *Caïus Gracchus* en 1792 — L'auteur de *Caïus Gracchus* en 1792 dans son rôle de poète patriote. — La tragédie de *Fénelon* et les inspirations dont elle procédait. 78

CHAPITRE IV.

M.-J. CHÉNIER ET SES TRAGÉDIES A TRAVERS « LA TERREUR ».

M.-J. Chénier à la Convention ; l'évolution de ses idées politiques de 1789 à 1792. — Les représentations de *Caius Gracchus* et de *Fénelon* au début de la Terreur. — L'auteur de *Fenelon* et l'apothéose de *Marat* (novembre 1793). — Les hymnes de M.-J. Chénier et les fêtes de « la Terreur » 104

CHAPITRE V.

LA TRAGÉDIE DE *Timoléon* ET LES ATTAQUES DE « LA CALOMNIE ».

L'auteur de *Timoléon* et les circonstances dont il s'inspirait. — La tragédie de *Timoléon* et la censure de l'an II. — La protestation contre « la Terreur » dans la tragédie de *Timoléon*. — Les représentations de *Timoléon* et la réaction thermidorienne. — L'auteur de *Timoléon* et « la Calomnie » de l'an V. 137

CHAPITRE VI.

LES DERNIÈRES TRAGÉDIES ET LES DERNIÈRES ANNÉES DE M.-J CHÉNIER.

M.-J. Chénier depuis l'an III jusqu'au 18 brumaire. — M. J. Chénier sous le Consulat ; sa tragédie de *Philippe II*. — La tragédie de *Cyrus* et l'*Epître à Voltaire* (1804-1806). — Les dernières années de M.-J. Chénier ; représentation posthume de son *Tibère* (1843). — L'auteur de *Tibère* et sa légende d'intransigeance républicaine. . . 185

DEUXIÈME PARTIE.

Examen critique des tragédies de M.-J. Chénier

CHAPITRE I.

LA TRAGÉDIE AU XVIIIe SIÈCLE ET LES INTENTIONS NOVATRICES DE M.-J. CHÉNIER.

Comment M.-J. Chénier parlait de ses tragédies en 1793. — Les essais d'innovation dans la tragédie à travers le XVIII[e] siècle. — En quel sens M.-J. Chénier voulut être de l'école de Voltaire. . . . 249

CHAPITRE II.

DU GENRE DE NOUVEAUTÉ AUQUEL PRÉTENDIT LA TRAGÉDIE DE *Charles IX*.

Le sujet de la Saint-Barthélemy dans la littérature dramatique du XVIII[e] siècle avant M.-J. Chénier. — De la nouveauté de *Charles IX*

comme « tragédie nationale ». —La gravité du « genre historique » dans la tragédie de *Charles IX*. — De la « nouveauté d'effet » de certaines scènes de *Charles IX*. 263

CHAPITRE III.

LE SYSTÈME DE TRAGÉDIE ADOPTÉ PAR L'AUTEUR DE *Charles IX*.

Le choix des sujets en rapport avec le but moral et politique. — La simplicité de l'action ; l'amour dans le théâtre de Chénier. — Suppression des confidents. — Comment les unités de temps et de lieu sont observées par M.-J. Chénier. — Rapport général de ce système de tragédie avec l'époque où il se produisit. . . . 287

CHAPITRE IV.

LA TRAGÉDIE INCLINÉE VERS LE DRAME AVEC *Calas* ET *Fénelon*.

Les sujets de *Calas* et de *Fénelon* au point de vue des traditions du genre tragique. — Les « dignités nouvelles » de la tragédie selon Chénier et Mme de Staël. — Appréciation, à ce point de vue, du style de *Calas* et de *Fénelon*. — Le système dramatique de Chénier appliqué à l'essai de ces « dignités nouvelles ». — Relations générales de la tragédie de Chénier avec les théories de Diderot et de Mercier. 309

CHAPITRE V.

LES ESSAIS D'INNOVATION DE M.-J. CHÉNIER DANS SES TRAGÉDIES ROMAINES.

L'opinion de M.-J. Chénier sur le théâtre de Shakspeare. — Sa tragédie de *Brutus et Cassius* et le *Jules César* de Shakspeare. — La tragédie républicaine et le rôle du peuple dans *Caïus Gracchus*. — Des inconvénients communs à ces deux sujets au point de vue du système classique 331

CHAPITRE VI.

M.-J. CHÉNIER ET ALFIERI.

Rapports généraux du théâtre tragique de Chénier avec celui d'Alfieri. — Dans quelle mesure on peut admettre une influence d'Alfieri sur M.-J. Chénier. — Le *Timoléon* de M.-J. Chénier comparé au *Timoléon* d'Alfieri. — Les accessoires de spectacle substitués par Chénier au véritable développement de ce sujet. 354

CHAPITRE VII.

UN EMPRUNT DE M.-J. CHÉNIER AU THÉATRE DE MÉTASTASE.

Chénier imitateur de Métastase dans sa tragédie de *Cyrus*. — Les maladresses propres à Chénier dans la combinaison de l'intrigue. —

Comment l'allusion se trouvait liée au développement de cette intrigue 382

CHAPITRE VIII.

M.-J. Chénier et l'imitation nouvelle du théatre allemand.

Les imitations du théâtre allemand en France (avant 1800) jugées par M.-J. Chénier. — Le *Don Carlos* de Saint-Réal et les auteurs dramatiques qu'il inspira. — Rapports généraux de conception entre le *Don Carlos* de Schiller et le *Philippe II* de M.-J. Chénier. — Les traces de l'influence de Schiller dans le *Philippe II* de Chénier. — La dernière opinion de M.-J. Chénier sur le théâtre allemand. 402

CHAPITRE IX.

M.-J. Chénier et les « modèles » du théatre grec.

M.-J. Chénier rapproché de ses contemporains pour sa manière d'apprécier les tragiques grecs. — L'*Œdipe mourant* de M.-J. Chénier et l'*Œdipe chez Admète* de Ducis. — Les emprunts de M.-J. Chénier, pour son *Electre*, à l'*Oreste* de Voltaire — L'*Œdipe Roi* de M.-J. Chénier et le *Philoctète* de La Harpe. — Le style de M.-J. Chénier dans ses imitations de Sophocle. 430

CHAPITRE X.

Le chef-d'œuvre dramatique de Marie-Joseph Chénier.

Rapprochement entre les tragédies de *Henri VIII* et de *Tibère*. — Le rôle de *Tibère* dans la pièce de M.-J. Chénier. — Pison et son fils Cnéius: l'idée républicaine dans la tragédie de *Tibère*. — L'antithèse finale de Cnéius et de Tibère. — Le *Tibère* de M.-J. Chénier et le *Britannicus* de Racine 462

Conclusion 491
Notes complémentaires. 503
Notice bibliographique 507

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

